J. BAYER

MANUEL
de
Pédagogie Musicale

Préparant aux Examens

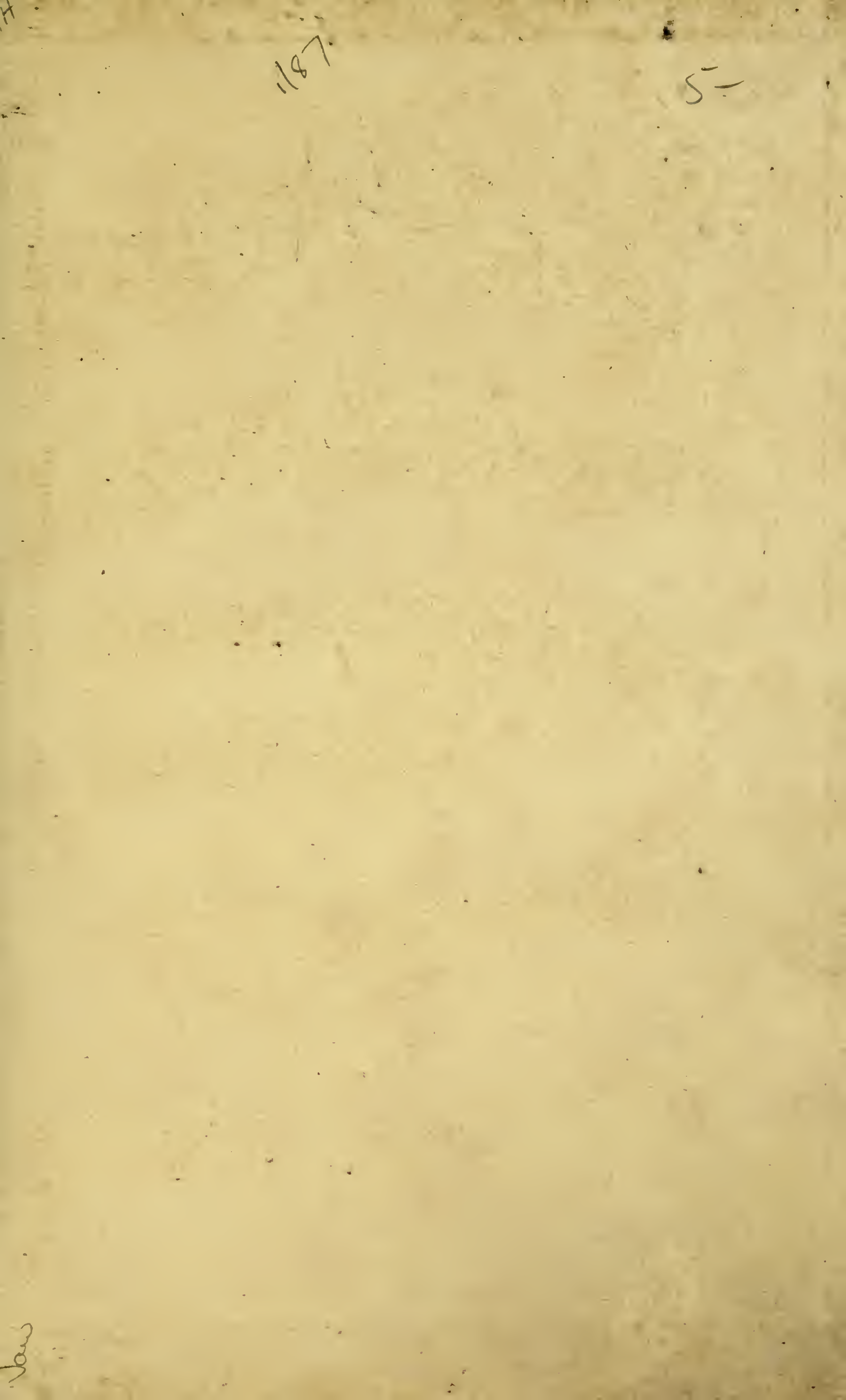
de la Ville de Paris et des Écoles Normales

DEUXIÈME VOLUME

PÉDAGOGIE ÉCRITE

Avec Lettre-Préface de M. GABRIEL PIERNÉ

PRIX NET : 8 FRANCS


187
5–

MANUEL

DE

Pédagogie Musicale

COMPOSITIONS ÉCRITES

MANUEL

DE

PÉDAGOGIE MUSICALE

PRATIQUE

SECOND VOLUME

PÉDAGOGIE ÉCRITE

COMPOSITIONS ÉCRITES

PAR

J. BAYER

Officier de l'Instruction Publique

Professeur de Chant dans les Écoles de la Ville de Paris

avec Lettre-Préface de M. GABRIEL PIERNÉ

Prix net : 5 Francs

Librairie Musicale Alphonse LEDUC

ÉMILE LEDUC, P. BERTRAND et Cie, Éditeurs de Musique
3, Rue de Grammont - Paris

DU MÊME AUTEUR

Manuel de Pédagogie Musicale

PREMIER VOLUME

PEDAGOGIE ORALE

Leçons au tableau noir

L'objet de ce livre n'est pas d'apprendre la musique, mais de montrer comment elle peut être enseignée ; comment, par une leçon raisonnée, conduite selon une méthode rationnelle, il est possible à un aspirant-professeur de faire preuve, au tableau noir, et devant un jury, des aptitudes pédagogiques nécessaires pour être à même d'inculquer à des élèves les éléments essentiels de cet art merveilleux.

Cette épreuve de Pédagogie au tableau noir prend une importance capitale dans tous les concours, et notamment dans ceux qui ont lieu pour l'obtention du Certificat d'aptitude à l'Enseignement du Chant dans les Ecoles normales et dans les Ecoles de la Ville de Paris ; il a même été établi, pour cette faculté, un coefficient plus considérable que pour toutes les autres, ce qui est de nature à souligner la légitime importance qu'on y attache.

Cet ouvrage passe en revue *tous les sujets de leçons* susceptibles d'être indiqués aux candidats dans les différents examens. Le nombre de ces leçons ne permettait pas de donner le développement complet de chacune d'elles ; d'ailleurs, il est préférable de laisser au candidat le soin de trouver lui-même, pour ce développement, une forme personnelle (toujours aussi *claire* et aussi *simple* que possible). C'est pourquoi l'auteur s'est borné à présenter pour chaque leçon, non pas un texte, mais un *plan* logique et aussi précis que possible, avec l'indication succincte de la manière de commencer et de terminer, ces deux éléments étant toujours les plus délicats, surtout lorsqu'il s'agit d'un enseignement oral.

Chaque plan est intentionnellement présenté *en une seule page*, sous une forme très concise et très frappante.

L'élève est mis ainsi, et d'un seul coup d'œil, en possession de la *substance essentielle* de chaque leçon ; il aura cette leçon elle-même sous les yeux, condensée en quelques phrases, et se rendra un compte exact de la manière dont il doit la conduire.

Quant au développement, on en trouve, à la fin du volume, quelques modèles qui suffisent à fournir sur ce point une indication précise. L'élève s'exercera à développer, d'une manière analogue, chacune des leçons du recueil en la présentant toujours *comme elle serait faite dans une classe, et devant des élèves*, avec l'emploi d'exemples, de questions, de réponses, et de mille petits moyens particuliers que suggèrent l'initiative et l'expérience.

1 vol. in-16, cartonné . . . . Prix net : 4 fr.

Ouvrage honoré de la haute approbation de
MM. CHAPUIS (A.) ; DROUIN (A.) ; MARÉCHAL (H.) ; MARTINI (A. de) PESSARD (E.) ; PIERNÉ (G.) ; SCHWARTZ (E.).

LETTRE-PRÉFACE

de M. Gabriel PIERNÉ

Vous me demandez, mon cher Bayer, de présenter au public la seconde partie de votre Manuel de Pédagogie Musicale. Je vous remercie de l'honneur que vous me faites et saisis volontiers l'occasion de prouver toute mon admiration au Professeur que vous êtes. Je crois cependant que votre avant-propos, votre table des matières, constituent à eux seuls la propre préface de votre excellent Manuel.

Que n'y trouve-t-on pas en effet? Les programmes des différents examens, leurs conditions, les œuvres imposées, les formules même à employer, mille renseignements susceptibles de satisfaire le plus inquiet des candidats ?

Jusqu'ici, sauf de rares exceptions, le candidat-professeur ne pouvait se documenter sur les programmes d'examen ; s'il lui était possible de prendre connaissance des matières imposées, il ne savait comment les étudier, les écrire; le développement d'une rédaction pédagogique surtout l'effrayait et combien de compositions ai-je lues où le sujet proposé était à peine effleuré, incompris, mal établi, et ne renfermait, hélas! que de pauvres citations empruntées textuellement aux Manuels! Je ne saurais trop vous féliciter de vous être spécialement attaché à cette question, la plus judicieuse, la plus nécessaire de toutes! Que le lecteur examine les chapitres relatifs à la préparation de l'examen, sa curiosité

deviendra vite de la reconnaissance ; quelle belle leçon vous lui donnez en développant vous-même (et de quelle magistrale façon !) les questions traitées, et en lui permettant de faire à son tour un effort personnel en étudiant les sujets seulement indiqués !

Que de choses justes dites pas vous *et par vous seul*, sur l'éducation musicale, l'attention, la mémoire, sur le choix d'un chant scolaire, sur les devoirs du professeur, sur la nécessité de préparer la leçon, et enfin quel louable souci d'appeler l'attention du lecteur sur l'organisation actuelle des études musicales telles qu'elles sont pratiquées en France et à l'Étranger !

Votre livre, mon cher Bayer, est un bon livre par les services qu'il rendra aux candidats-professeurs ; il consacre une fois de plus votre expérience personnelle que trente ans d'enseignement ont signalée à l'attention de tous ceux qu'intéresse le développement de la musique en France.

Je vous félicite en vous remercie de l'avoir écrit et c'est de tout cœur que je vous prie d'agréer l'expression de ma profonde reconnaissance.

Gabriel Pierné.

Membre de la Commission d'Examen pour l'obtention du Certificat d'Aptitude à l'Enseignement du Chant dans les Écoles Normales.

Membre du Conseil supérieur de l'Enseignement Musical au Conservatoire de Paris.

Directeur des ensembles musicaux des Lycées de Jeunes Filles de Paris.



PROGRAMMES DES EXAMENS

POUR L'OBTENTION DU

CERTIFICAT D'APTITUDE A L'ENSEIGNEMENT DU CHANT

DANS LES

ÉCOLES NORMALES

LES

ÉCOLES PRIMAIRES SUPÉRIEURES

ET DANS LES

ÉCOLES PRIMAIRES COMMUNALES DE LA VILLE DE PARIS



Formules de demandes d'inscription et de nomination



ÉCOLES NORMALES, ÉCOLES PRIMAIRES SUPÉRIEURES

(*Degré élémentaire et degré supérieur*)

(Décret du 18 janvier 1887, art. 106, 113, 114 et 117, modifié par les décrets du 18 janvier 1893, du 4 août 1903, du 29 avril 1895 et du 29 juillet 1905 ; arrêté du 18 janvier 1887, art. 209 à 214, et du 29 juillet 1905.)

Une commission est nommée chaque année par le ministre de l'Instruction publique pour examiner les candidats au certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les Écoles normales et dans les Écoles primaires supérieures (*degré élémentaire* et *degré supérieur*) (1).

Les candidats sont tenus de se faire inscrire quinze jours au moins avant l'examen : à Paris à la Sorbonne (2), et, dans les départements, au bureau de l'Inspecteur d'Académie ; ils doivent être âgés de vingt et un ans révolus au moment de leur inscription et justifier de deux ans d'exercice dans un établissement public ou privé (3).

Nul ne peut se présenter aux examens du degré supérieur s'il n'a subi avec succès les examens du degré élémentaire.

Les candidats peuvent subir les épreuves du degré supérieur, dans la même session que celle du degré élémentaire.

L'examen pour l'obtention de ce certificat se compose de deux séries d'épreuves, les unes éliminatoires, les autres définitives. Les unes et les autres ont lieu à Paris (4).

---

(1) Cette commission a comme président un Inspecteur général et comme secrétaire un Inspecteur primaire. Voir, page VII la composition de la commission de 1896 à 1908.

(2) Au nº 6, Bureau de l'Académie.

(3) Faire viser le certificat d'exercice par l'Inspecteur primaire de l'arrondissement. Pour les cours libres n'ayant pas le contrôle de l'Inspection, le certificat, sur papier timbré à 0 fr. 60, devra être visé par le maire de la commune ou de l'arrondissement en présence de deux témoins.

(4) Voir page XIV.

DEGRÉ ÉLÉMENTAIRE

Epreuves écrites éliminatoires :

1° Une rédaction sur une question d'enseignement musical ne dépassant pas les programmes des Écoles normales (1) et des Écoles primaires supérieures (durée de l'épreuve, trois heures).

2° Une dictée musicale facile vocalisée (2) sans accompagnement (phrase par phrase, chaque phrase étant de deux mesures).

Epreuves orales et pratiques :

1° La lecture à première vue d'une leçon de solfège en clé de *sol*, sans accompagnement.

2° L'exécution d'un morceau de chant classique, avec paroles, choisi et étudié d'avance par le candidat (le candidat sera accompagné au piano).

En outre, chaque candidat devra présenter une liste de dix chants scolaires à la commission ; elle en désignera un qui devra être chanté de mémoire.

Le candidat prendra le ton au diapason.

Il lui sera tenu compte du discernement dont il aura fait preuve dans la composition de cette liste.

3° Des interrogations d'un caractère élémentaire sur la théorie musicale (3).

4° Une leçon pratique d'enseignement musical ; cette épreuve donne lieu à un coefficient double.

5° L'exécution, à première vue, sur le piano, le violon, ou même le violoncelle, d'un accompagnement simple.

---

(1) Il est rappelé aux candidats que le Conseil supérieur de l'Instruction publique a adopté, dans sa session de juillet 1905, l'addition suivante au programme de chant des Écoles normales d'instituteurs et d'institutrices :

Connaissances des principes essentiels de la méthode galiniste ou méthode chiffrée, avec l'indication des procédés pédagogiques qui s'y rattachent étroitement.

Principes. — Modalité, écriture chiffrée.

Procédés — *a*) Système des points d'appui pour l'étude de l'intonation ;
b) Langue des durées, pour l'étude de la mesure.

On insistera sur les ressources de la méthode chiffrée, considérée comme moyen d'initiation à la notation ordinaire.

(2) Depuis 1906, la dictée n'est plus vocalisée, elle se fait à l'harmonium.

(3) L'interrogation comprend aussi des questions sur le galinisme.

DEGRÉ SUPÉRIEUR

Epreuves écrites éliminatoires.

1° Une rédaction sur une question d'enseignement ou d'Art musical, ne dépassant pas les programmes des Écoles normales et des Écoles primaires supérieures ; ou d'histoire de la musique (1) (durée de l'épreuve : trois heures) ;

2° Une dictée musicale, vocalisée, sans accompagnement (2), phrase par phrase, chaque phrase étant de deux mesures ;

3° *a*) La réalisation écrite à quatre parties vocales d'une basse donnée et chiffrée (accords parfaits et accords de septième de dominante, de septième de sensible, de septième diminuée, avec leurs renversements ; de neuvième de dominante dans les deux modes ; résolutions naturelles et exceptionnelles ;

b) Un chant étant donné, le candidat devra écrire sous ce chant une basse. Cette basse pourra n'être pas chiffrée ; mais, si le candidat y ajoute les chiffres, s'il la réalise pour le piano, ou mieux encore à quatre parties vocales, la commission lui en tiendra compte dans la note donnée (durée de l'épreuve : trois heures).

Epreuves orales et pratiques :

1° Lecture à première vue d'une leçon de solfège écrite en changements de clés (clés de *sol* et de *fa*), sans accompagnement ; cette épreuve donne lieu à un coefficient double ;

La lecture, à première vue, d'un chant scolaire inédit, à deux voix, donné par la commission : le candidat chantera d'abord la première partie avec les paroles, puis il solfiera la seconde partie ;

2° L'exécution d'un morceau de chant classique avec paroles, choisi et étudié d'avance par le candidat (musique classique) ; (le candidat sera accompagné au piano ou pourra s'accompagner, s'il le préfère).

Exécution par cœur, sans accompagnement, d'un chant scolaire choisi par le jury dans une liste de dix chants que devra présenter l'aspirant. Il lui sera tenu compte du discernement avec lequel il aura préparé cette liste. Le candidat prendra le ton au diapason.

3° L'exécution, à première vue, sur le piano ou sur le violon (ou même sur le violoncelle), d'un accompagnement simple, qui

(1) Voir, page IV la liste des œuvres et des auteurs imposés.
(2) Actuellement, la dictée est jouée sur un harmonium.

devra ensuite être transposé dans une tonalité facile indiquée par la commission ;

4° Des interrogations sur la théorie musicale, sur les éléments de l'harmonie, et sur l'histoire de la musique.

5° Leçon théorique et pratique d'enseignement musical professé au tableau par le candidat ; cette épreuve donne lieu à un coefficient double.

Chaque épreuve est cotée de 0 à 20. Sont déclarés admissibles aux épreuves orales : pour le *degré élémentaire*, les candidats qui ont obtenu 20 points au minimum pour les deux épreuves réunies ; pour le *degré supérieur*, les candidats ayant obtenu 10 points au minimum pour la première épreuve écrite, et 20 points au minimum pour les deux autres réunies.

Sont admis définitivement pour le *degré élémentaire* comme pour le *degré supérieur*, les candidats qui ont obtenu au minimum 70 points pour l'ensemble des épreuves orales et écrites.

Après la clôture des examens, le jury dresse, par ordre de mérite, une liste des candidats jugés dignes d'obtenir le certificat. Cette liste est soumise à l'approbation du ministre, qui délivre les certificats.

AUTEURS ET ŒUVRES IMPOSÉS AU DEGRÉ SUPÉRIEUR

Parmi les épreuves orales se trouvent des interrogations sur l'histoire de la musique (1). Pour faciliter aux candidats la préparation de cette épreuve et la rendre plus efficace, le ministre de l'Instruction publique, sur la proposition de la Commission d'examen, pour une période triennale, arrête la liste des œuvres et des auteurs sur lesquels porteront principalement les questions s'y rattachant (2).

1903, 1904 et 1905

J.-S. BACH. — *Le Clavecin bien tempéré* (1er volume).
HÆNDEL. — *Le Messie.*

(1) Il est juste de remarquer qu'en fait, les œuvres et les auteurs indiqués comme base des questions orales, sont mis à contribution pour l'épreuve écrite de pédagogie (degré supérieur).

(2) Décrets du 18 janvier 1887, art. 114 et 117 ; du 18 janvier 1893, modifiant l'art. 113 du décret du 18 janvier 1887 ; du 29 avril 1895, modifiant l'art. 106 du décret du 18 janvier 1887 ; arrêté du 29 avril 1895, modifiant l'arrêté du 18 janvier 1887, art. 209 à 214.

Gluck. — *Alceste.*
Mozart. — *Don Juan.*
Beethoven. — *Symphonie pastorale.*
Grétry. — *Richard Cœur-de-Lion.*
Rameau. — *Hippolyte et Aricie.*
Hérold. — *Le Pré-aux-Clercs.*
Rossini. — *Le Barbier de Séville.*
Weber. — *Le Freyschütz.*
Schubert. — Les principaux « *Lieder* ».

(Bulletin administratif, 1902, 2e semestre, p. 507.)

1906, 1907 et 1908 (Arrêté du 29 Août 1905)

J.-S. Bach. — *La Passion selon saint-Jean.*
Haydn. — *Les Saisons.*
Gluck. — *Armide.*
Mozart. — *La Flûte enchantée.*
Beethoven. — *Finale de la IXe Symphonie*
Weber. — *Obéron.*
Mendelssohn. — *Elie.*
Schumann. — Les principaux « *Lieder* ».
Rossini. — *Guillaume Tell.*
Berlioz. — *L'Enfance du Christ.*
César Franck. — *Ruth.*
Saint-Saens. — *Samson et Dalila.*

1909, 1910 et 1911 (Arrêté du 19 mai 1908)

Monteverde. — *Orfeo.*
Hændel. — *La Fête d'Alexandre.*
Rameau. — *Hippolyte et Aricie.*
Gluck. —. *Orphée.*
Haydn. — *Les Saisons.*
Mozart. — *Les Noces de Figaro.*
Schubert. — Les principaux « *Lieder* ».
Gounod. — *Philémon et Baucis.*
Reyer. — *La Statue.*
Bizet. — *L'Arlésienne.*
César Franck. — *Les Béatitudes.*
Massenet. — *La Vierge.*

Indications pour l'étude des œuvres et des auteurs imposés au degré supérieur.

I. *a*) Biographie de l'auteur ;

Points essentiels à retenir : date et lieu de naissance ;
date et lieu du décès.

b) Caractéristique générale de l'auteur ;

Principaux faits qui ont pu avoir quelque influence sur son génie ;

c) Comparaison avec les auteurs contemporains ;

II Caractère particulier ou spécial de l'œuvre imposée ;

Déterminer, par la date, la place que cette œuvre occupe dans l'ensemble des compositions ou des œuvres analogues du même auteur.

III. Rapprochements a faire avec les autres œuvres du programme ;

IV. Analyse sommaire de l'œuvre ;

V. Morceaux détachés ou fragments susceptibles d'être étudiés par les élèves des écoles primaires, des écoles supérieures et des écoles normales, soit comme chœurs, soit comme petits chants scolaires.

COMPOSITION DE LA COMMISSION D'EXAMEN

(*degré élémentaire et degré supérieur*) de 1896 à 1908.

Composition de la Commission	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908
Président :													
MM. Jost, Inspecteur général..............	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	......
Gilles, Inspecteur général..............	......	......	......	......	......	......	......	......	......	......	......	......	×
Membres :													
MM. Em. Pessard, professeur au Conservatoire.	×	×	×	×	×	×	......	......	......	......	......	......	......
G. Pierné, compositeur de musique	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
P. Vidal, compositeur de musique.......	×	×	×	×	×	×	×	×	......	......	......	......	......
Tiersot, sous-bibliothécaire au Conserv..	×	×	×	×	×	×	×	×	......	......	......	......	......
Cornet, Inspecteur d'Académie de la Marne.	×	×	×	......	......	......	......	......	......	......	......	......	......
M. Bouchor, homme de lettres.........	......	......	×	×	×	×	×	×	......	......	......	......	×
Gilles, Inspecteur général.............	......	......	......	×	×	×	×	×	×	×	×	×	......
H. Maréchal, Inspect. de l'enseign^t musical.	......	......	......	......	......	......	×	×	×	×	×	×	×
A. Chapuis, Insp^r pr^al de l'enseig^t du chant.	......	......	......	......	......	......	......	......	×	×	×	×	×
Landormy, prof^r agrégé de l'Université.	......	......	......	......	......	......	......	......	×	×	×	×	×
Bonnet, prof^r à l'Ecole normale d'Auteuil.	......	......	......	......	......	......	......	......	......	×	×	×	×
Hillemacher, m^re des jurys d'ex. au Conserv.	......	......	......	......	......	......	......	......	......	......	......	......	×
Mlles Saffroy, Inspectrice primaire de la Seine...	×	......	......	......	......	......	......	......	......	......	......	......	......
Ruault, prof^r à l'école normale de la Seine.	×	×	×	×	×	×	......	......	......	......	......	......	......
Jumel, p^r de chant à Fontenay-aux-Roses.	......	......	×	×	×	×	×	×	......	......	......	......	......
Bastien, professeur au lycée Victor-Hugo.	......	......	......	......	......	......	×	×	×	×	×	×	×
Jaillon, professeur au lycée Lamartine...	......	......	......	......	......	......	......	......	×	×	×	×	×
Secrétaire :													
MM. Flamand, Inspecteur primaire de la Seine	×	×	×	×	×	×	×	×	......	......	......	......	......
Mutelet, Inspecteur primaire de la Seine.	......	......	......	......	......	......	......	......	×	×	×	×	×

VILLE DE PARIS

Pour l'enseignement de la musique dans ses écoles, la Ville de Paris a spécialement établi deux certificats d'aptitude, absolument distincts des précédents et dont voici les programmes :

ENSEIGNEMENT ÉLÉMENTAIRE DU CHANT DANS LES ÉCOLES PRIMAIRES COMMUNALES DE LA VILLE DE PARIS

(2e ordre)

(*Instituteurs et institutrices*)

L'examen élémentaire de chant est exclusivement réservé au personnel scolaire public du département de la Seine.

Un avis inséré au Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris indique la date d'ouverture de chaque session et les délais d'inscriptions.

Inscription des candidats.

Dans les délais fixés, l'inscription est reçue tous les jours non fériés, de 11 heures à 4 heures, à la Préfecture de la Seine (annexe de la Direction de l'Enseignement primaire, service des examens, 3, rue Mabillon, VIe arrondissement).

Les pièces à produire sont :

1° Demande d'inscription indiquant à quelle école appartient le candidat ;

2° Acte de naissance *sur timbre* ; pour les femmes mariées, acte de mariage et, pour les veuves, acte de décès du mari ;

3° Certificat d'exercice délivré par la Direction de l'Enseignement primaire. (Bureau du personnel, annexe Lobau.)

De l'examen

L'examen comporte des épreuves écrites et orales, et une épreuve facultative.

ÉPREUVES ÉCRITES

1° Dictée musicale ;

2° Rédaction sur une question d'enseignement musical (1).

---

(1) Voir page 110 les sujets donnés.

ÉPREUVES ORALES

3° Lecture à première vue d'une leçon de solfège en clé de *sol* ;

4° Interrogations sur les principes généraux de la musique ;

5° Exécution par cœur, sans accompagnement, d'un petit chant d'école choisi par le jury dans un cahier de 6 *chants scolaires*, présenté par le candidat. (Il sera tenu compte du bon choix de ces chants.) Exécution du même chant dans un autre ton indiqué par le jury ;

6° Chant d'une mélodie avec paroles, choisie et préparée d'avance par le candidat. (Le candidat sera accompagné au piano.) Il sera plutôt tenu compte des qualités de goût et de diction que de la qualité de la voix.

ÉPREUVE FACULTATIVE

Le candidat pourra faire constater qu'il a la pratique de l'accompgnement au piano : mention en sera faite au certificat.

ENSEIGNEMENT SPÉCIAL DU CHANT DANS LES ÉCOLES COMMUNALES

(1er ordre)

(*Professeurs-Hommes et Professeurs-Femmes*)

DEGRÉ SUPÉRIEUR

Les examens de professeur de chant dans les Ecoles communales de la Ville de Paris ont lieu à des époques indéterminées, suivant les besoins du service.

Les intéressés sont informés de l'ouverture des sessions par voie d'affiches apposées dans Paris un mois au moins avant la date de l'examen.

Inscriptions des candidats.

Dans les délais fixés par le Préfet de la Seine, l'inscription est reçue tous les jours non fériés, de 11 heures à 4 heures, à la Préfecture de la Seine. (Annexe de la Direction de l'Enseignement primaire, service des examens, 3, rue Mabillon, VIe arrondissement)

Les pièces à produire sont :

1° Demande d'inscription *sur timbre* ;

2° Acte de naissance *sur timbre* ; pour les femmes mariées, acte de mariage et, pour les veuves, acte de décès du mari.

De l'examen.

L'examen comporte des épreuves écrites et orales.

I. — ÉPREUVES ÉCRITES

1° Dictée d'orthographe ;

2° Dictée musicale, phrase par phrase, sans accompagnement ;

3° Réalisation écrite à quatre parties vocales, d'une basse chiffrée et d'un chant donné ;

(Chacune des quatre parties étant disposée sur une portée différente, avec la clé qui lui est propre.)

(Emploi des accords parfaits et des accords de septième de dominante, de neuvième de dominante, de septième de sensible, de septième diminuée et de leurs renversements.)

II. — ÉPREUVES ORALES

4° Lecture à haute voix ;

5° Lecture à première vue, sans accompagnement, d'une leçon de solfège sur la clé de *sol* ou la clé de *fa*, selon la voix du candidat ;

(Transposition d'un fragment de cette leçon dans un ton indiqué par le jury.)

(Pour la lecture et la transposition du solfège, le candidat devra prendre le ton lui-même, avec le diapason.)

6° Lecture à première vue d'une leçon de solfège, avec changements de clés ;

(Les cinq clés en usage, savoir : clés de *sol* et de *fa*, clé d'*ut* première, troisième et quatrième lignes.) — Le candidat sera accompagné au piano.

7° Chant d'une mélodie (avec paroles françaises et accompagnement de piano) ;

(Le candidat apportera une mélodie qu'il aura choisie et préparée pour la chanter devant la commission ; et, quelles que soient les qualités de sa voix, il lui sera tenu compte de l'émission du son, de sa prononciation correcte, du goût et du style de sa diction, ainsi que du bon choix du morceau.)

8° Interrogation sur les principes généraux de la musique. Notions générales sur l'histoire de la musique.

9° Leçon théorique et pratique professée au tableau.

(Cette leçon devra être faite par le candidat comme s'il se trouvait en présence de ses élèves.)

N. B. — Pour les épreuves écrites, les candidats devront être munis de plumes et de porte-plume, mais ils ne devront apporter ni livres, ni cahiers, ni papiers, ni buvard.

Les candidats ajournés devront retirer les pièces déposées pour l'inscription dans un délai de quinze jours. Passé ce délai, l'administration ne répondra plus des pièces, qui seront renvoyées par la poste.

DEMANDE D'INSCRIPTION AU CONCOURS (*Ecoles normales et Écoles primaires supérieures*).

A Monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à Paris.

Monsieur le Ministre,

Je soussigné(e) (Nom et prénoms) . . . . ., *né (e) le*. . . . . *à* . . . ., *département de* . . . . *sollicite de votre haute bienveillance mon inscription sur la liste des candidats au certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les Ecoles normales et dans les Ecoles primairess upérieures* (indiquer le degré : *élémentaire* ou *supérieur*) . . . . *pour la session qui doit s'ouvrir en mai prochain.*

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de mes sentiments respectueux.

SIGNATURE :

(Domicile et date)

MINISTÈRE
de l'Instruction publique
ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION
de
l'Enseignement Primaire

2e *Bureau*

CRTIFICAT D'APTITUDE A L'ENSEIGNEMENT
DU CHANT
DANS LES ÉCOLES NORMALES
ET DANS LES ÉCOLES PRIMAIRES
SUPÉRIEURES

DÉGRÉ ÉLÉMENTAIRE

Examens du .... 190....

Aspirant...

Nom de l'aspirant .... :.............................
Prénoms : ....
Né .... *le* ...., *à* ....., *département de*....
Etat civil : ....
Fonctions actuelles : ....
Domicile : ....
Titres de capacité ....
....
....
L'aspirant.... avait-...... besoin d'une dispense { *d'âge?....* / *de stage ?.*
L'a-t-..... obtenue ? à quelle date ? ....
Nombre d'années de services universitaires : ....
Antécédents : ....
....
....

L'Inspecteur d'Académie soussigné certifie que M........... *a présenté, au moment de son inscription, les pièces constatant qu'*...... *se trouve dans les conditions prescrites par l'article* 113 *du décret du* 18 *janvier* 1887, *modifié par le décret du* 18 *janvier* 1893 *et que ces trois pièces lui ont été immédiatement rendues.*

Fait à............... *le* .... 190......

L'Inspecteur d'Académie,

Prière de remplir cette feuille et de la retourner au 2e bureau de la Direction de l'Enseignement primaire, *dès que le registre d'inscription aura été clos.*

MINISTÈRE
de
[I]NSTRUCTION PUBLIQUE
et des
BEAUX-ARTS

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Paris, le........................

CONVOCATION

La session de l'examen du certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les Ecoles normales (DÉGRÉ ÉLÉMENTAIRE), *s'ouvrira le lundi* ....

M ....

est prié de vouloir bien se rendre ce jour-là, à 7 heures 1/2 *du matin, au Musée Pédagogique*, 41, *rue Gay-Lussac, à Paris.*

Le chef du 2e bureau,

DEMANDE D'INSCRIPTION AU CONCOURS

(*Ville de Paris*)

Paris, le..................

Monsieur le Préfet,

J'ai l'honneur de solliciter de votre bienveillance mon inscription pour l'examen du certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les Ecoles de la Ville de Paris, (degré { élémentaire / supérieur ; examen dont la session est fixée au..........................

Veuillez agréer,

Monsieur le Préfet,

l'assurance de mes sentiments respectueux.

(Signature et adresse),

A Monsieur le Préfet de la Seine.

DEMANDE DE NOMINATION

(*Ville de Paris*)

Paris, le................

Monsieur le Préfet,

J'ai l'honneur de solliciter de votre bienveillance une nomination de professeur de chant dans les écoles communales de la Ville de Paris.

A la suite d'examens passés en [date] *j'ai obtenu le certificat d'aptitude à cet enseignement (degré supérieur).*

En espérant que vous voudrez bien réserver à ma demande un favorable accueil, je vous prie,

Monsieur le Préfet,

d'agréer l'assurance de mes sentiments respectueux.

(Signature et adresse),

A Monsieur le Préfet de la Seine.

AVANT-PROPOS

Le premier volume du *Manuel de Pédagogie musicale pratique* n'avait d'autre but que de répondre aux besoins les plus pressants, aux exigences les plus immédiates de l'examen oral des concours institués pour l'obtention du Certificat d'aptitude à l'Enseignement du Chant (Ecoles normales, Ville de Paris).

Le second volume est spécialement consacré à la préparation des épreuves *écrites* dudit examen.

Un simple coup d'œil sur la « Table des matières » indiquera nettement le but que nous avons poursuivi.

La « *Pédagogie écrite* » renferme quantité d'indications pédagogiques générales et particulières suivies de nombreux textes de devoirs dont beaucoup sont empruntés aux examens les plus récents. Ces textes d'examens sont pour la plupart accompagnés d'un plan, souvent des grandes lignes; pour plus de clarté, et pour la

commodité du lecteur, chaque plan est, comme pour les leçons au tableau noir, présenté en une seule page. Quelques sujets seuls, pour joindre l'exemple à la pratique, ont été traités entièrement.

Afin de ne rien omettre de tout ce qui intéresse les candidats, nous avons fait figurer en tête de l'ouvrage, et en un fascicule spécial, les programmes détaillés des examens et les formalités d'inscription et de demandes de cours.

A la fin du volume, nous avons groupé tous les documents relatifs à l'organisation de l'Enseignement musical dans les établissements d'enseignement public (tant en France qu'à l'Étranger) et en particulier de nombreux extraits de décrets, arrêtés, circulaires, rapports, programmes et méthodes que nul professeur ne peut ignorer.

Peut-être nous est-il permis de croire que cet ouvrage facilitera la réussite de quelques candidats et contribuera au perfectionnement de l'Enseignement Musical : c'est notre vœu le plus sincère.

J. B.



PÉDAGOGIE GÉNÉRALE

Dans nos indications pédagogiques d'ordre général, nous n'avons développé que les points essentiels, ceux avec lesquels il est plus difficile de se familiariser ; au contraire et à dessein nous avons laissé dans l'ombre, sans cependant la négliger, toute la partie strictement musicale. Les sommaires qui la résument peuvent au besoin servir de textes de devoirs.

DE L'ÉDUCATION MUSICALE

L'éducation musicale comprend deux parties bien distinctes :

1° la connaissance pratique des signes musicaux et des règles qui les coordonnent. Cette éducation demande de longues années d'étude, et ne se conserve que par un travail assidu et quotidien ;

2° l'éducation musicale proprement dite, c'est-à-dire le développement du sens esthétique, la connaissance des diverses formes musicales qui se sont succédées, connaissance acquise par l'étude des grands musiciens au moyen de l'audition et de l'analyse de leurs chefs-d'œuvre.

La première partie de cette éducation a pour but la lecture courante de la musique : la mémoire aura ici une place prépondérante.

Le but de la seconde partie sera de faciliter la compréhension des chefs-d'œuvre de la musique et d'aider à la création d'œuvres musicales : le travail intellectuel sera ici plus important.

« De même que l'enfant apprend à parler avant d'apprendre à lire, de même il doit apprendre à chanter avant d'apprendre à connaître les signes conventionnels à l'aide desquels on écrit la musique. Sa première étude sera tout intuitive : il avait parlé pour avoir entendu parler, il chantera pour avoir entendu chanter. » (1)

Présentées de cette façon, les premières études musicales ne rebuteront pas l'enfant; son oreille se formera

---

(1) *Roger de Guimps* (La philosophie et la pratique de l'éducation ; — 2e partie. Livre II, VI).

peu à peu, et, par la suite, son plus grand désir sera de connaître les signes employés pour l'écriture de la musique dont il aura déjà goûté les premiers charmes.

L'éducation musicale est une œuvre de longue haleine ; n'a-t-on pas toujours à apprendre, à perfectionner de premières études ? Profitons donc des dispositions naturelles du jeune enfant ; et, si elles n'existent qu'à l'état imparfait, améliorons-les par une suite de leçons heureusement combinées. Pourquoi un jeune enfant n'assisterait-il pas, par exemple, au concert militaire ou civil, qui se donne sur la place publique ou à l'occasion d'une fête de charité ? Sans doute certains morceaux du programme le laisseront indifférent, qu'importe ! le laboureur défriche-t-il son champ en une seule journée et avant de confier à la terre le grain de blé, germe de la future moisson, ne procède-t-il pas à de multiples travaux ? Nous ne verrions aucun inconvénient à ce que même les tout petits assistassent à des fêtes scolaires — mieux, même — nous voudrions les y voir prendre une part active.

Le jeune élève reçoit, de par la loi, un enseignement régulier du chant ; il convient d'en profiter pour développer cette éducation musicale; le maître n'oubliera jamais que son influence sur l'esprit des enfants qui lui sont confiés peut contribuer à décider de leur avenir ; et si, par de paternelles leçons, il fait aimer le chant, la musique, s'il donne à ces enfants le moyen, par l'étude d'un instrument, de s'assurer dans l'avenir des loisirs sains, il aura contribué à la moralisation de la société.

Arrivé à l'âge adulte, le jeune homme qui aura pris, sur les genoux de sa mère, sur les bancs de l'école, le goût de la bonne musique, continuera sans peine, par habitude, avec joie plutôt, l'œuvre commencée. Il fera partie de sociétés orphéoniques, et les journées de repos ne lui dureront pas ; mais à côté de ce résultat moral, il trouvera

peut-être le moyen d'être utile dans les fêtes de charité, ou de gagner quelque argent dans un concert.

Donc, s'il est nécessaire que chacun développe son intelligence par l'étude d'arts d'agrément, il est non moins nécessaire que celui qui prétend, pour une part, si faible fût-elle, contribuer à l'éducation du peuple, ait d'abord une connaissance complète de l'art qu'il veut enseigner. Que le futur professeur n'épargne rien, ni son temps, ni sa peine, ni sa bourse parfois pour perfectionner cette éducation. Le milieu dans lequel il se trouve placé, les circonstances de sa vie lui indiqueront mieux que nous ne saurions le faire les moyens à employer pour obtenir ce résultat.



LES PROGRAMMES

Dans son ensemble, un programme imposé ne donne que des indications générales, mais cependant, si le professeur est maître de régler leçon par leçon les études théoriques et pratiques à faire, il ne saurait oublier qu'il a un but à atteindre et que tous ses efforts doivent tendre à ce résultat.

Selon les milieux scolaires, quelquefois même dans un même milieu, pour deux années consécutives, le goût musical varie ; aussi, un programme, si bien conçu qu'il puisse être, ne peut-il être appliqué chaque année de la même façon ; l'intelligence du professeur le guidera dans la voie à suivre. D'ailleurs, les divisions d'un programme par trimestres et par mois ne lui sont données qu'à titre d'indications.

Les exercices solfiés seront toujours rationnels et progressifs, c'est-à-dire n'abordant qu'une difficulté à la fois ; ces difficultés auront été préalablement graduées.

En ce qui concerne les définitions, le professeur les développera plus ou moins, selon le temps qu'il peut consacrer à la théorie ; il doit surtout chercher à donner à ses élèves, sur tous les points indiqués par le programme, des notions exactes, formant un tout bien précis.



EMPLOI DU TEMPS. — UTILITÉ DE PRÉPARER SA LEÇON

Par la répartition des différentes matières concernant l'enseignement de la musique au cours d'une année, l'emploi du temps est en quelque sorte un tableau de leçons hebdomadaires ou bi-hebdomadaires.

Pour cette raison, cet emploi du temps doit être, au point de vue pédagogique, une des principales préoccupations du professeur ; le temps, qu'il doit consacrer à chaque partie de son enseignement, sera déterminé par avance, afin d'occuper ses élèves sans perte de temps et aussi pour lui permettre de savoir toujours et ce qu'il a fait, ainsi que ce qu'il lui reste à faire.

Dans les instructions officielles du 18 janvier 1887, nous trouvons au paragraphe III de l'art. 19 ce qui suit :

« Toute leçon, toute lecture, tout devoir, *sera accompagné d'explications orales et d'interrogations.* »

Ce paragraphe doit s'appliquer aussi bien à la musique qu'à toute autre branche de l'enseignement.

En effet, faire chanter à toute une classe une leçon de solfège d'une façon presque parfaite n'est pas impossible; le plus souvent, les élèves se trouvent soutenus par des chefs d'attaque, c'est-à-dire, par des enfants ayant l'habitude de lire la musique, soit qu'ils se trouvent mieux doués, soient qu'ils en fassent particulièrement en dehors de l'école.

Pour éviter tout résultat factice, il est de toute nécessité que de temps à autre l'enseignement devienne, par des questions plus particulières, presque individuel.

Il n'est pas rare que dans le courant d'une leçon, quelques questions théoriques soient provoquées par les élèves eux-mêmes. Afin de ne pas s'exposer à rester court devant eux, surtout pour ne pas hésiter dans les explications nécessaires, avant d'aborder un nouveau sujet, il est utile de revoir certains détails qui auraient pu s'effacer de la mémoire : de là, nécessité de préparer sa leçon.

Cette préparation consiste à fixer par avance le plan du sujet à traiter, d'en limiter l'étendue ainsi que le développement respectif de chacune des parties placées dans un ordre déterminé.

En procédant ainsi, il est impossible au professeur de se lancer dans des digressions inutiles, n'ayant que peu ou point de rapport avec le sujet principal de la leçon.



DU CHOIX D'UN CHANT SCOLAIRE

Qualités que doit avoir un chant scolaire :
1° *Au point de vue de la musique ;*
2° *Au point de vue des paroles.*

I. — Le chant scolaire, à l'unisson, doit être très simple, approprié à l'âge et à l'instruction des élèves. S'adressant à une collectivité, le chant scolaire sera essentiellement choral. En effet, en raison du grand nombre d'élèves suivant les cours des écoles primaires, il est difficile, sinon impossible, de faire de l'individualité.

II. — Les paroles devront toujours concorder avec la musique ; elles présenteront :

Un *caractère moral* (1) toujours ;

Récréatif, instructif, patriotique (l'un d'eux joint au caractère moral ou même réunis simultanément).

SUJETS :

Moral : le devoir, la famille, la nature ;

Instructif : thèmes empruntés à l'histoire, à la géographie, aux sciences, etc., ; ex. : histoire : Louis XI ; géographie : productions de la Bourgogne ; sciences : merveilles de l'électricité ;

Patriotique : amour de la patrie, actes d'héroïsme (Bara, Viala, les instituteurs de Laon, etc.) ;

Récréatif : les jeux des saisons, les jeux locaux.

---

(1) « Nos écoles auront mission de donner au peuple le goût de la belle et bonne musique en tout genre, ce qui devient aujourd'hui, une véritable nécessité sociale devant l'influence démoralisatrice des refrains de café-concert et autres. » A DUPAIGNE. (*Extrait du rapport sur les moyens et procédés à répandre le goût de la musique.*)

Les chants populaires, ainsi que les chants particuliers sur des sujets locaux, représentant les différents tempéraments ou caractères de certaines contrées, contiennent généralement une ou plusieurs des qualités cidessus.

Dans les classes enfantines, les chants servent d'exercices de mémoire. Un choix judicieux, mais difficile, s'impose.

Dans les classes plus élevées, pour les garçons et pour les filles, les sujets choisis doivent présenter un ou plusieurs des caractères déjà énoncés.



LA LECTURE MUSICALE

Place que doit prendre la lecture musicale dans l'enseignement primaire.

a) *But que doit poursuivre l'enseignement de la musique à l'école primaire :*

1° Former le goût musical ;

2° Habituer l'enfant aux différentes tonalités et formes de rythmes.

b) *Moyens à employer :*

1° Culture de la mémoire, par l'exécution de chants classés dans un ordre progressif ;

2° Étude élémentaire du solfège et de la théorie musicale (intonations, tonalités et modulations ; les mesures, avec les principaux rythmes).

c) *Préparation à la musique d'ensemble :*

1° Par des exercices à deux parties, faciles et bien gradués ;

2° Lecture de leçons très courtes à 3 voix.

II

Raisons pour lesquelles l'enseignement du chant n'a pas la portée qu'on en peut attendre.

a) Préjugé relatif aux esprits rebelles à la culture musicale.

b) On ne recherche pas assez à quelles causes doit être attribué ce défaut d'instinct musical que certaines personnes considèrent comme irrémédiable.

c) Les méthodes employées sont faites plus en vue de développer un instinct naturellement musical, que dans le but de faire naître cet instinct.

d) Dans les leçons de chant, seule l'*instruction musicale* est donnée au détriment de l'*éducation musicale*, souvent négligée et même parfois laissée dans l'oubli.

— Distinction de ces deux termes : le solfège, la théorie ; les chœurs, l'interprétation.

e) Épreuve de musique obligatoire aux examens quand cette matière fait partie du programme d'études réglementaires.

III

Comment l'étude du solfège et celle de la théorie peuvent servir d'auxiliaires à l'éducation musicale des élèves des écoles primaires élémentaires ?

a) Ce que l'enfant apporte à l'école primaire comme instruction musicale : chants appris, soit dans la famille, soit à l'école maternelle.

b) Comment doit être établie la progression dans l'étude des petits chants scolaires.

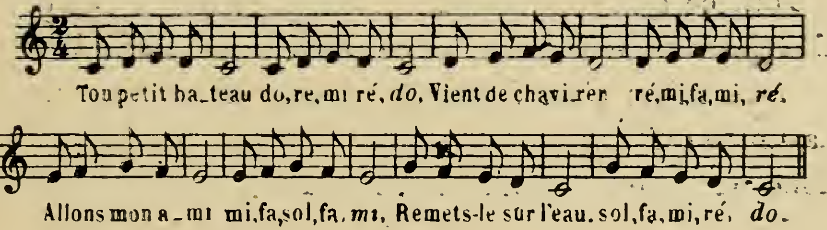
c) Étude du rythme dégagée de l'étude de la mélodie ; — procédés ; — valeur rythmique des notes.

d) Différents moyens employés pour l'étude des notes sur la portée.

e) Rapport mélodique des notes de la gamme. — Méthodes abstraites ; méthode concrète proposée (1).

---

(1) Nous qualifions de *méthode abstraite* celle qui demande à l'enfant la répétition de sons avec des noms de notes ; et de *méthode concrète* celle qui lui demande de dire d'abord les paroles d'un chant puis de les remplacer par le nom des notes. Ce remplacement peut, suivant le cas, se faire partiellement ou entièrement. (Exemples.)





DE L'ATTENTION

Dans l'enseignement collectif ou individuel, la plupart des connaissances à acquérir parviennent à l'esprit des élèves par l'intermédiaire des sens. En effet, c'est par l'oreille que la perception des sons se fait, de même que c'est par la voix qu'ils sont reproduits. La vue joue aussi un grand rôle dans l'étude : c'est surtout par elle que l'attention se produit.

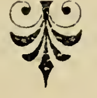
L'attention est l'application volontaire de l'intelligence. Cette faculté est de la plus haute importance dans l'enseignement musical, et les connaissances acquises de cette façon sont plus durables. De plus, un élève attentif retiendra plus facilement qu'un élève distrait, et, si son attention est soutenue, le désir de connaître d'une manière plus approfondie les explications données, l'amènera à observer et à réfléchir.

Tout ce qui est nouveau intéresse toujours l'élève ; il cherche sans cesse à deviner ce que le professeur a l'intention de faire ; c'est à lui de profiter de cette curiosité naturelle qui existe chez l'enfant. Les exemples ne doivent donc pas être écrits au tableau d'une façon quelconque.

Supposons que le professeur veuille expliquer la portée, il la tracera en commençant par la ligne du bas ; de cette manière, la définition paraîtra beaucoup plus claire. Il en sera de même pour bien des points de théorie.

On a encore, en musique, d'autres moyens excellents d'exercer l'attention des élèves et qui, pour eux, sont forcément sujets à réflexion : chaque fois que cela sera possi-

ble, les obliger *à analyser*, c'est-à-dire reconnaître, dans une mesure, soit la place occupée par chacune des valeurs qui la composent, soit encore faire trouver les différentes modulations, les différents rythmes d'un morceau, en leur demandant des *explications* sur les sujets qui ont été déjà traités.



LA MÉMOIRE MUSICALE

I

Moyens de développer la mémoire musicale.

a) Étude par cœur de solfèges.

b) Lire des yeux, à la muette, des exercices d'intonation, en se représentant intérieurement les sons tels qu'ils seraient émis.

c) Se chanter intérieurement des morceaux de solfège, en s'efforçant de conserver dans son esprit l'impression du son et du rythme.

d) Se remémorer l'impression produite par une suite d'accords.

e) Après avoir entendu l'exécution d'un morceau par un orchestre ou par un ensemble de voix, s'efforcer de se rappeler l'effet qu'il vous a produit, en relisant la partition.

f) Observer les nuances au début de l'étude d'un morceau; car la mémoire est d'autant plus fidèle que l'impression a été plus vive (1).

g) Exercices gradués pour fortifier la mémoire : mémoire des sons, mémoire du rythme. Commencer par des mélodies bien dessinées, finir par des mélodies tourmentées.

---

(1) (*Rapprochement à faire.*) Nous nous rappelons mieux un monument vu dans un voyage, que s'il ne nous en a été montré que la photographie.

II

De quelques moyens, aides de la mémoire.

a) On peut se rappeler une mélodie en improvisant un air quelconque; la rencontre d'un intervalle, d'un rythme, nous remet souvent en mémoire le morceau cherché.

b) Le commencement d'une mélodie suffit pour nous remettre dans la mémoire la suite du morceau.

c) Dans la dictée musicale, certaines personnes recherchent les notes émises, en se représentant intérieurement les touches où elles poseraient les doigts, si elles cherchaient à exécuter au piano la phrase chantée.

d) Les paroles rappellent l'air; réciproquement, l'air rappelle les paroles.



III

Effets de la mémoire, son importance et ses dangers.

a) Exécution pour la première fois au piano par des personnes n'ayant aucune notion de la notation musicale, d'un air qu'elles viennent d'entendre ou qu'elles connaissent ; la note qu'elles doivent toucher les attire.

b) Transposition de mémoire en se guidant sur l'oreille.

c) Une manifestation curieuse de la mémoire est l'exécution pour ainsi dire machinale des doigts sur un clavier ; il semble que ce sont eux qui sont doués de mémoire, tellement l'effort de l'esprit paraît peu visible à un observateur superficiel.

d) Pour le chef d'orchestre, le travail de mémoire est encore plus compliqué, puisqu'il doit se rappeler, jusqu'aux moindres détails d'orchestration, le morceau qu'il doit diriger.

e) Les réminiscences et le plagiat. — Rencontres involontaires dans une composition d'artistes différents.



DE L'INTERROGATION EN MUSIQUE

I. Son utilité; — II. Différentes sortes d'interrogations ; — III. Manières de poser les questions.

I. — *L'interrogation donne de l'animation à une leçon;* elle rompt la monotonie occasionnée par une suite d'exercices chantés; elle donne aux élèves un repos vocal momentané ; elle permet au maître de s'assurer que ses explications ont été écoutées, comprises et retenues ; elle facilite la discipline : un enfant étourdi, un bavard, un dissipé pourront, par leurs mauvaises réponses, montrer à tous que le maître *voit* tous ses élèves, qu'il les « tient dans sa main ».

II. — *Plusieurs sortes d'interrogations :*

1° L'interrogation soudaine (au milieu d'une explication, d'un exercice) est un avertissement, une sorte de rappel à l'attention que les élèves doivent toujours avoir au cours de la leçon ; elle ne doit pas être multipliée, mais ne saurait être négligée, surtout pour un débutant.

2° Après la leçon, l'interrogation est faite pour s'assurer que le sujet traité a été bien compris. A la suite d'une leçon sur *la syncope*, par exemple, faire trouver le nombre, la place de celles que contient un exercice déjà chanté ou que l'on doit solfier. Pour le maître, cette sorte d'interrogation lui montrera le résultat de son enseignement et ce sera pour lui une pierre de touche infaillible pour les leçons suivantes.

3° L'interrogation après une leçon apprise doit s'adres-

ser autant à la mémoire qu'à l'intelligence de l'élève ; peu importe que le mot à mot n'existe pas dans la réponse, si elle répond bien comme fond à la question posée.

4° Une dernière sorte d'interrogation (méthode bien longue) est celle qui consiste à faire trouver une définition avant de l'avoir expliquée ; elle se nomme interrogation *socratique*. Quoique cette interrogation exige beaucoup d'esprit, elle peut quelquefois s'employer utilement. Ex : trouver le nom d'une figure de note d'après sa forme ou sa couleur, etc.

III.. — *Les questions doivent être posées d'une façon claire et concise,* toujours en rapport avec le savoir des élèves ; ne passer d'une question à une autre qu'autant que la précédente se trouve résolue ; et toujours veiller à ce que les réponses, si bonnes soient-elles, ne deviennent pas une occasion d'indiscipline.



DE LA PRÉPARATION D'UN EXAMEN

DE LA PRÉPARATION ÉLOIGNÉE

La question écrite est d'une importance telle qu'elle forme la clef de voûte de l'examen, chacun le sait. Pourquoi tant de candidats la redoutent-ils, même après une sérieuse préparation de plusieurs années ? Pour une raison bien simple : ils sont surpris par la question. Ne riez point, on est enfant à tout âge et, surtout, quand,dans un temps donné, pour une question donnée, il faut trouver une solution dont peut dépendre toute une carrière.

Voulez-vous n'être point surpris ?

— ...Avec plaisir.

— Le moyen en est simple, préparez votre examen.

— Naïf, vous écriez-vous ! — Attendez, impatient. — Se bien préparer à une épreuve, quelle qu'elle soit, est chose difficile : tous les travaux de l'esprit demandent, non une préparation, mais deux : l'une éloignée, la moins importante; l'autre immédiate, la plus mnémonique. Quelques mots de la préparation éloignée pour n'être pas :

« De fatigante prose, auteur infatigable. »

N'avez-vous pas remarqué comment, à de certains moments, notre esprit était stérile ? On veut écrire à Un Tel, mais que lui dire ? Des choses banales, obligeantes ou inutiles ? Quel est le remède ? — Savoir chercher, savoir s'effacer, bannir le moi pour ne songer qu'à lui, et, dans l'espèce, pour le sujet qui nous occupe, généraliser.

Pour atteindre ce but, il est besoin d'une source qui alimente de ses eaux vives la production littéraire qu'on nous demande : nous la trouverons dans la culture de notre sensibilité. — C'est cette sensibilité, affinée par de lentes et sérieuses études, qui nous permettra de trouver sans effort des expressions claires et riches pour rendre des idées précises ; c'est elle encore qui nous débarrassera de ces lieux communs, de ces comparaisons fades ou outrées, de cette prolixité qui passe souvent pour de l'érudition et qui n'en est que le manteau troué ; à elle surtout, à son développement général nous devons le bon sens, guide infaillible en toute question.

Habituez donc votre esprit à penser, à comparer, à comprendre.

« Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément. »

Pour être bien vieux, Boileau est toujours vrai. Faites que, pour un sujet déterminé, rien ne vous paraisse insignifiant, que tout éveille chez vous une idée nouvelle, que vous ne vous reposiez point sur une mémoire plus ou moins fidèle. Pour atteindre ce but, il vous faut une ferme volonté, une attention de tous les instants, un travail de réflexion incessant :

Votre sensibilité ainsi développée, vous êtes bien près du succès.

Mais, me direz-vous, le moyen d'obtenir ce résultat ? l'étude par la lecture. Croyez-vous qu'il y ait beaucoup d'idées neuves en ce monde ? Ne le pensez pas ; on vous taxerait de prétention, en vous rappelant que :

« C'est imiter quelqu'un que de planter des choux. »

Assimilez-vous par un travail lent et raisonné les idées d'autrui ; classez-les dans votre mémoire après les avoir passées au crible de votre raison ; n'en dédaignez aucune ; telle vous paraît négligeable qui, dans une situation spéciale, dans un cas particulier, peut avoir une importance qu'un trop rapide coup d'œil vous a laissé échapper.

DE LA COMPOSITION FRANÇAISE

Nous venons d'attirer l'attention sur l'absolue nécessité d'une sérieuse préparation. Qu'on nous permette de rappeler quelques principes, déjà connus, mais toujours bons parce que toujours vrais.

Si, avec Buffon, nous trouvons que « tout sujet est un », nous sommes *cependant* obligés d'admettre que pour le bien traiter, plusieurs opérations de l'esprit sont indispensables. Ne nous dit-il point qu' « après avoir réfléchi sur un sujet, il est nécessaire de *comparer*, de *subordonner* ses idées ; que cette réflexion doit être assez forte pour voir clairement l'*ordre* de ses pensées et que si, à cette première règle, nous joignons de la *délicatesse,* du *goût,* du *scrupule sur le choix des expressions, de l'attention à ne nommer les choses que par les termes les plus variés,* notre style sera noble. » Nous ne prétendons pas au noble style de M. de Buffon, mais ne trouvez-vous pas que voilà, de main de maître, indiquées les trois opérations nécessaires à la rédaction d'un sujet, opérations qu'il définit lui-même :

« Bien penser, bien sentir, bien rendre, »

ou encore :

« Avoir de l'esprit, de l'âme et du goût. »

I. — *Invention.*

L'invention n'est pas autre chose que l'appropriation à un sujet donné, d'idées antérieurement acquises, de connaissances multiples fruits d'une préparation éloignée Mais cette *appropriation* ne peut être que le résultat de déductions, d'analyses successives qui amènent à trouver l'*idée générale* contenue dans le texte donné :

« Si vous avez l'esprit suffisamment meublé, au premier contact de cette idée générale, des idées, des sentiments qui ont de l'affinité avec elle, s'éveilleront en vous, *le cadre* vide sera vite rempli. Vos goûts, vos sympathies, s'agglutineront en quelque sorte autour du noyau primitif. »

On ne saurait mieux dire, mais comment trouver ces idées, ces sentiments qui doivent encadrer l'idée générale et surtout comment les limiter ?

Dans la recherche des idées, il est un moyen bien enfantin d'arriver à un bon résultat :

Multiplions les *pourquoi* ? les *où ?* les *comment ?* les *quand ?* les *avec qui ?* les *avec quoi ?* et autres questions toutes circonstancielles ; faisons appel à notre mémoire, à notre imagination, surtout à notre expérience ; prévoyons les objections qui peuvent nous être faites afin de les mieux réfuter ; songeons surtout que, le plus souvent, on nous demande un peu de nous-même, de notre initiative ou de notre savoir-faire. C'est, croyons-nous, la meilleure façon d'arriver à condenser en peu de temps, autour d'une idée générale, les idées secondaires qui en dépendent.

II. — *Disposition.*

Nos matériaux sont prêts, il faut les employer. Comment ? De la façon la plus logique.

Il est nécessaire que toutes nos idées soient disposées de telle sorte qu'elles s'enchaînent l'une à l'autre, que le lecteur puisse suivre facilement le développement que nous avons entendu donner à notre sujet, qu'un certain équilibre règne entre les parties essentielles de notre plan, que l'intérêt aille toujours grandissant, et pour cela, que faut-il ?

Un plan numéroté de nos idées principales ;
Un alinéa pour le développement de chacune d'elles.

III. — Elocution.

Nos idées trouvées et cataloguées (pardon de l'expression), il faut les énoncer : tous les traités de rhétorique vous indiqueront les qualités générales et particulières du style, n'insistons pas ; cependant, rappelons que la connaissance de l'analyse grammaticale et de l'analyse logique sont nécessaires à toute bonne *ponctuation* ; que la *correction* ne peut être que le résultat d'une fidèle observation des règles de la grammaire ; que la *précision* n'est due qu'à l'emploi du mot juste et qu'il n'est qu'une expression qui rende exactement notre pensée. Aussi conseillons-nous toutes les études secondaires, mais préparatoires suivantes :

Sens des mots (propre, dérivé, figuré).

Acceptions des mots (emploi fréquent du dictionnaire).

Synonymes, paronymes, homonymes, recherche du mot propre, etc. pour être le maître de sa pensée et pour ne dire que ce que l'on veut dire.

Enfin il faut que nous soyons clairs. Lisons La Bruyère ou La Fontaine, et voyons s'il nous serait possible de supprimer un des termes par eux employés ; ne craignons pas que de courtes phrases engendrent la monotonie ;

on n'est jamais monotone avec de la variété dans l'expression (affirmatif, négatif, interrogatif, exclamatif, etc...), et de l'ordre et du mouvement dans les idées.

UN EXEMPLE

Le 25 mai 1889, la question suivante était posée au degré élémentaire :

Vous venez d'être nommé dans une école normale dont les élèves sont groupés dans l'enseignement du chant, non en trois années comme pour les autres matières, mais en trois sections, d'après leur force et leurs aptitudes :

Cours élémentaire, cours moyen, cours supérieur.

Monsieur l'Inspecteur d'Académie vous laisse libre de conserver cette classification ou de revenir aux cours par promotions. Il vous demande de lui adresser un rapport dans lequel vous indiquerez la solution à laquelle vous vous êtes arrêté, et exposerez les raisons qui ont motivé votre décision.

Appliquons à cette question, pour le travail *d'invention*, les procédés que nous recommandons.

Pourquoi enseigne-t-on la musique aux élèves de nos Écoles normales ?

Pour les rendre capables de l'enseigner à leur tour aux jeunes enfants qui leur seront confiés, et de développer ainsi l'éducation esthétique de la nation.

Quels moyens emploie-t-on pour atteindre ce but ?

Ici, la réponse est complexe ; les moyens employés par tel professeur ne sont pas et ne peuvent pas être obligatoirement ceux employés par tel autre :

Le tempérament du maître, sa science musicale, les élèves auxquels il s'adresse, sont autant de facteurs dont

un enseignement raisonné doit tenir compte pour varier sa méthode et surtout ses procédés.

La question qui nous est posée nous place devant un fait : les élèves sont groupés en sections au lieu de se trouver divisés en promotions. Avant d'entrer dans le vif du sujet, qu'il nous soit permis quelques remarques toutes générales. Il est parfois sage de ne pas vouloir tout transformer et, pour un nouveau venu surtout, il nous paraît prudent de prendre d'abord contact avec les coutumes établies, de se rendre un compte exact de leurs avantages et de leurs inconvénients avant de rien innover ; une telle façon d'agir n'est pas la négation du progrès, bien au contraire. De plus, il ne faut jamais oublier que, surtout en matière d'enseignement, les jours se suivent et ne se ressemblent point, et que tel procédé qui vous a procuré d'excellents résultats à certaine époque, peut fort bien devenir insuffisant à une période suivante : la raison ? Le changement même de vos élèves dont les goûts, les aptitudes, l'ardeur au travail changent chaque année et même pendant le cours d'une année.

Examinons maintenant avantages et inconvénients des deux façons de répartir les élèves ? La division par année se plie mieux aux emplois du temps ordinaire de chacune des trois promotions, je vous le concède ; mais les emplois du temps sont ce que l'on veut qu'ils soient, et cette question matérielle me paraît bien secondaire.

Il existe entre les élèves d'une même promotion une certaine solidarité que vous allez rompre ou tout au moins diminuer si vous ne conservez la division par années. Êtes-vous bien certains que cette solidarité tienne à si peu de chose, et ne pensez-vous pas, au contraire, que la vie en commun, l'éducation générale, l'esprit

de l'école sont des facteurs autrement importants et puissants ?

Ne me parlez pas davantage de l'unité du niveau intellectuel d'une promotion que vous allez briser par votre sectionnement. Ceux qui ont eu l'honneur de passer par une École normale, savent fort bien à quoi s'en tenir sur ce point. D'ailleurs, dans la vie ordinaire, la trouvez-vous, cette unité, dans la moindre réunion, quels que soient l'âge ou la situation sociale des personnes qui la composent ?

A la division par promotions, je trouve quelques inconvénients qui deviennent des avantages pour l'autre système, la division par sections.

Ne voyez-vous pas, pour chaque élève, une raison de travail plus grande, puisqu'il n'a à lutter qu'avec des concurrents qui lui sont sensiblement égaux ? Partant, ses progrès ne seront-ils point plus rapides ? le nombre des retardataires ne sera-t-il pas ainsi diminué ? peut-on espérer l'annuler jamais ?

Le maître, par cette répartition égale des forces, ne sera-t-il pas mieux placé pour s'apercevoir des besoins de chacune de ses sections ? Son initiative ne suggérera-t-elle pas de ces petits moyens que les praticiens savent si bien employer ? N'éprouvera-t-il pas une réelle satisfaction à faire exécuter par sa division supérieure des travaux plus difficiles ? Mais dans cet ordre d'idées, qu'il sache s'arrêter à temps et qu'il ne sacrifie jamais le nécessaire au superflu.

J'entends bien des objections : Prenez garde, vous allez obtenir des classes bien inégales ; votre division supérieure sera peu fournie et vous risquez d'encombrer votre division inférieure. Quand cela serait ? Il me faudrait trouver un moyen pour rétablir l'égalité : Donner plus de temps aux moins avancés, multiplier les exercices

pour les plus faibles jusqu'à ce que la distance soit diminuée : tous les élèves ne doivent-ils pas arriver au même résultat ?

Ne me dites pas que le professeur consacrera la majeure partie de son temps à sa division supérieure, ce serait lui faire injure.

Ne croyez pas surtout que la division par sections amènerait chez nos normaliens le développement de mauvais sentiments comme l'orgueil et la jalousie ; ils seront les éducateurs de demain et leur raison doit être suffisante pour leur faire mettre de côté un inutile et dangereux amour-propre.

Mais, ajouterez-vous, cet état de choses ne peut durer ; au bout de quelques mois, une différence notable se sera de nouveau produite ; les changements ne sont pas pour m'effrayer, et si vraiment la nécessité s'en faisait sentir, je n'hésiterais pas devant une nouvelle fusion, si je la jugeais nécessaire à l'éducation musicale de mes élèves.

Telles sont les idées que j'aurais respectueusement soumises à M. l'Inspecteur d'Académie, si j'avais eu l'avantage d'être candidat le 25 mai 1899.

Dans cet exemple, l'*invention* seule nous a préoccupés ; nous laissons au candidat le soin de la *disposition* et de l'*élocution*.

—✻—

La lecture attentive et intéressée des textes officiels (page 112) montre que toutes les questions posées peuvent se ramener à quatre types principaux :

a) *Une question de pédagogie pratique* ;

b) *Un rapport* ;

c) *Une leçon* ;

d) *Une conférence.*

Il s'en faut de beaucoup que ces quatre sujets doivent être traités de même façon ; tous, sans exception, posséderont les qualités maîtresses de notre langue que tous les traités désignent sous le nom de qualités générales, mais chacun d'eux exigera une forme particulière, une sorte de cachet individuel qui devra le distinguer de son voisin.

1) 1887. *Degré supérieur. — Quels sont les caractères qui définissent un bon chant scolaire ? Quelles raisons doivent guider le professeur dans le choix des chants destinés aux cours élémentaires et supérieurs des écoles primaires ? Donnez des exemples.*

La question de pédagogie pratique demande à l'aspirant des connaissances qu'il n'a pu trouver dans des livres, mais que son expérience ou celle des autres — car nous apprenons beaucoup de ceux qui nous entourent — lui auront données. Il les exposera *rapidement, clairement,* se contentant de citer ce qu'il sait bien et ne choisissant que des exemples *vus*. Le ton de son style sera aussi simple que possible, sans cependant descendre jusqu'à ces lieux communs qui voisinent avec la bassesse.

b) 1890. *Supérieur. — Rapport au Recteur de l'Académie sur cette question : quelle est l'importance des exercices de dictée orale et écrite dans l'enseignement de la musique ? Dans quelles conditions et dans quelle mesure comptez-vous introduire ces deux exercices dans votre enseignement à l'école normale? Ebauchez un programme à cet égard pour les trois années d'école et pour l'école annexe.*

Le rapport au Recteur devra découler, pour le candidat, d'une idée *unique*, principale, et conserver, même dans les détails, cette unité de pensée qui empêche d'être fatigant à lire en évitant les inutiles digressions. Après avoir montré l'importance des exercices de dictée orale et écrite, par des *exemples* dans l'enseignement de la musique — premier point demandé — il s'attachera scrupuleusement à exposer les avantages et les inconvénients des mesures qu'il préconise ; c'est là surtout qu'il ne faut rien laisser au hasard; chacun des moyens, chacun des exercices doit être raisonné et expliqué. Il s'efforcera dans son ébauche de programme de n'avoir point de lacune autour d'une même idée directrice.

c) 1905. *Supérieur. — Le professeur de chant d'une école normale fait une leçon sur Haëndel aux élèves-maîtres de troisième année. Il analyse celles des œuvres du maître qui lui paraissent le mieux caractériser son génie ; et il montre quels emprunts on pourrait lui faire pour l'enseignement du chant dans les différentes catégories d'écoles. Reproduire cette leçon.*

La *leçon* est peut-être la forme la plus difficile de la composition écrite : l'élément vital manque, et plus que tout autre elle demande à être mise au point. Entendons

par cette expression que la leçon variera, et de forme et de ton, suivant les auditeurs auxquels elle est destinée. Aussi, avant de se mettre à l'œuvre, le candidat doit-il lire attentivement, très attentivement, la teneur de la leçon et essayer de la faire vivre en pensée. C'est surtout dans cette sorte de composition qu'apparaîtront les qualités particulières du professeur.

d) 1898. — *Elémentaire. — Conférence aux élèves d'école normale de troisième année au moment où ils vont quitter l'école. Vous leur rappelez l'esprit général et les points essentiels du programme des trois années de votre enseignement. Vous signalez, dans ce programme, les parties qui ont particulièrement contribué chez vos élèves à l'éducation du goût. Vous terminerez en leur donnant quelques conseils appropriés au milieu ou, prochainement, il s'agira pour eux d'appliquer les leçons reçues à l'école normale.*

La *conférence,* qu'on pourrait aussi bien appeler le discours écrit, est sujette à certaines règles sous peine d'être ennuyeuse. La *précision,* la *sobriété* des termes, voilà les qualités que l'on doit trouver dans l'exposé même du sujet ; mais la clarté, la vivacité d'expression, l'heureux choix des mots sont nécessaires dans le développement de la pensée. Et, ne craignons pas de le dire, il faut être convaincu de ce que l'on énonce. La conviction, parfois son apparence : voyez les résultats qu'elle obtient, sur des cerveaux même incultes, en de certains milieux !

Toutes ces qualités ne sont la récompense que de longs et pénibles efforts.



27 TEXTES

AVEC

PLANS

ET

GRANDES LIGNES

1. — *Exposez vos idées sur la dictée musicale. — Son objet, son utilité.*

Quelle méthode suivrez-vous pour l'exercice des dictées dans les écoles annexes? A l'Ecole normale?

(1904. Degré élémentaire).

a) La dictée musicale ;

Moyen excellent pour former l'oreille et pour assurer la justesse des sons ; — différentes manières de reproduire les sons ; — intonation et rythme.

b) Dictées d'intonation ;

But : appréciation des intervalles ; — exercices très courts, vocalisés avec des valeurs égales ; — sons des notes de l'accord parfait pris comme point de repère ;

c) Dictées de mesure ;

But : apprendre à reconnaître les durées ; — au début, se font en nommant les notes, puis ensuite, en les vocalisant ou en les jouant sur un instrument ;

d) Dictées orales ;

Possibilité de multiplier cet exercice dans une leçon, temps gagné ; — écrites, elles sont nécessaires au contrôle individuel, temps consacré plus grand que pour les dictées orales ; utilité : écrire de mémoire des phrases musicales et même des airs entiers.

e) Méthode progressive suivie dans les cours :

Élémentaire, moyen et supérieur de l'école annexe, et dans les trois années de l'École normale.

2.— *Le Recteur d'Académie dont dépend l'Ecole normale où vous êtes professeur, désire établir, dans chaque Ecole normale de son ressort, une bibliothèque musicale.*

Il vous demande de lui adresser un rapport dans lequel vous indiquerez une douzaine d'œuvres choisies de telle sorte qu'elle puisse faire comprendre aux élèves les principaux genres (dramatique, symphonique, oratorio) et dans chaque genre les principales écoles. Faites ce rapport en justifiant votre choix par quelques lignes d'appréciation sur chaque ouvrage.

(Le candidat n'est nullement obligé de se laisser guider par la liste des œuvres spécialement indiquées pour l'examen. Il n'a pas non plus à s'occuper du prix de revient plus ou moins élevé de la liste qu'il produira.

(1901. Degré supérieur.)

a) Utilité d'une bibliothèque musicale a l'École normale :

Au point de vue pédagogique, elle est nécessaire pour entretenir le savoir professionnel; de plus, elle est indispensable à ceux qui se destinent à l'enseignement ;

La lecture et l'analyse des ouvrages, éveillent la curiosité de l'élève, et lui permettent une affirmation ou de compléter un sujet à peine effleuré

b) Composition d'une bibliothèque musicale:

Choix des œuvres qui doivent en former le fond.

1° Éclectisme dans les genres : (dramatique, symphonique, oratorio) ;

2° Différentes écoles représentées : (Allemande, Française, Italienne).

c) Œuvres choisies :

Appréciation sommaire sur chaque ouvrage.

3. — *Dans une conférence d'art musical faite aux élèves de troisième année d'une Ecole normale, vous essayez de faire comprendre ce que c'est que l'oratorio.*

Vous en donnerez l'origine et l'histoire ; vous citerez, dans les œuvres des grands maîtres, les oratorios les plus célèbres.

Enfin, vous examinerez ce qu'est devenu ce genre dans la musique moderne.

(1889. Degré supérieur.)

a) L'Oratorio ;

Son origine ; — rôle de la musique instrumentale ; — les Hymnes, Passions et Mystères ;

b) L'Oratorio issu du Mystère ;

Naissance d'une sorte d'opéra religieux ; — exécution scénique : représentation symbolique d'idées, ou bien histoire biblique en personnages agissants ; — rôle du récitant dans les oratorios de Carissimi ;

c) Différence entre l'oratorio de Bach et les « Passions » du même auteur ;

d) Textes employés dans l'oratorio ;

Allégorique :

(Ex.) : *Les Saisons,* d'Haydn ;

Biblique ;

(Ex.) : *Elie,* de Mendelssohn ;

e) Haendel :

Apogée de la forme primitive de l'oratorio ;

L'Oratorio et la Cantate ;

L'Oratorio dramatisé ;

Saint-Saëns : *Samson et Dalila,* opéra biblique.

4.— *Utilité de l'enseignement du chant dans les classes élémentaires.*

(Ville de Paris. 1905, Instituteurs).

REMARQUE. — Sensibilité très développée chez le jeune enfant.

a) FACILITÉ DE L'ÉDUCATION DE L'OREILLE;

Développement du sentiment musical avant l'enseignement technique ;

Choix des chants : harmonie entre paroles et musique ;

b) COOPÉRATION A L'ÉTUDE DE LA LANGUE MATERNELLE ;

Diction (prononciation, articulation), compréhension ;

c) SENTIMENT DU BEAU AUGMENTÉ ; — AMUSEMENT DU JEUNE ÉLÈVE ;

Vue du but à atteindre, facilite l'étude ; — maintien du bon ordre ; — variété dans succession des exercices ;

CONCLUSION. — Comme toutes les branches de l'enseignement, le chant contribue au développement complet de l'enfant.



5. — *Importance de la mémoire. Par quels moyens pensez-vous la développer au point de vue musical, suivant l'âge des élèves confiés à votre direction?*

a) La mémoire ;

Son rôle et son importance en musique ;

Mémoire des sons, exercices principaux concernant son étude dans les trois cours (élémentaire, moyen et supérieur) ;

b) Le travail mécanique et le jugement ;

Nécessité de venir en aide à la mémoire ;

Moyens employés pour l'accroître ; — revenir souvent sur les premières notions ; — les approfondir ;

Ne confier à l'enfant que les connaissances nécessaires ;

c) Apprendre littéralement ce qu'il ne faut pas oublier ;

Les résumés théoriques et les moyens mnémotechniques ;

Les interrogations ;

Une leçon intéressante attire l'attention des élèves et se grave plus facilement dans leur mémoire.

6. — *Pour la musique, comme pour toutes les branches de l'enseignement, le travail de l'intelligence se fait de deux façons :*

Par l'induction, le raisonnement consiste à inférer un fait d'un autre ;

Par la déduction, on tire conséquences de faits énoncés.

Quelle part donnerez-vous à la méthode inductive et à la méthode déductive dans votre enseignement, et comment les combinerez-vous ?

a) MÉTHODE

Ou manière d'approprier un programme à la force des élèves ;

Application rationnelle d'un plan ;

b) MÉTHODE INDUCTIVE ;

La théorie ;

Partie abstraite, (ex.) : définition de la syncope par le maître ;

c) MÉTHODE DÉDUCTIVE ;

Côté pratique de l'enseignement : application de la théorie : complément : raisonnement déductif, fondé sur une induction vraie, soumis à l'expérience (même exemple) ;

d) LA DÉDUCTION REMONTE A L'INDUCTION DONT ELLE DOIT DÉCOULER ;

Conclusion de l'exemple sur la syncope : l'élève doit rechercher dans un air solfié les notes syncopées, et reconnaître l'énoncé du principe.

e) CONTROLE RÉCIPROQUE DES DEUX MÉTHODES COMBINÉES RATIONNELLEMENT.

7. — *L'uniformité dans une leçon fatigue l'attention des auditeurs; il est de toute nécessité de varier son enseignement.*

Par quels moyens, en particulier dans l'enseignement de la musique, éviterez-vous cette uniformité et apporterez-vous la variété nécessaire, pour tenir éveillée l'attention de vos élèves?

a) L'ATTENTION :

Faculté de la plus haute importance dans l'enseignement ;

b) MOYENS EMPLOYÉS POUR SOUTENIR L'ATTENTION ;

Nécessité de varier les exercices ;

c) EXERCICES THÉORIQUES :

Leçon très courte, au tableau noir, par le maître ;

Répétition, par un élève, de la leçon précédente ou d'un sujet venant d'être traité, soit de sa place, soit au tableau, s'il y a lieu ;

d) EXERCICES SOLFIÉS, EXERCICES D'INTONATION COLLECTIFS OU INDIVIDUELS, AU TABLEAU NOIR OU SUR LES LIVRES ;

e) DICTÉES MUSICALES ;

Très courtes, orales ou écrites, en rapport avec les exercices chantés ;

f) EXERCICES ÉCRITS CORRESPONDANT A LA LEÇON DU JOUR ;

g) RÉPÉTITION DES CHANTS APPRIS ;

Étude d'un nouveau chant ou d'un chœur à plusieurs parties;

Selon le temps consacré et selon le cours, tous les exercices indiqués peuvent ne pas être faits dans la même leçon ; mais ils doivent être combinés d'une façon rationnelle; certains peuvent être supprimés temporairement.

8. — *L'Orphéon, son rôle, son influence. Développer ce sujet, en insistant sur cette pensée, d'un des fondateurs de l'Orphéon,* E. Delaporte :

« *L'orphéon est une institution essentiellement artistique, moralisatrice et nationale.*

Et en choisissant vos exemples dans les ouvrages imposés pour l'année courante.

(*Conférence faite aux élèves de 3e année d'Ecole normale.*)

a) L'Orphéon, son role :

Instruction et éducation du peuple ; — origine du chant choral ;

Son influence :

Direction vers le bien ;

b) Au point de vue artistique ;

L'orphéon aide à faire connaître les chefs-d'œuvre des grands maîtres, il incite à admirer leur génie ;

c) L'Orphéon moralise en instruisant ;

De plus, par la réunion des efforts de tous, pour atteindre le même but « Le Bien par le Beau », cette institution est essentiellement démocratique ;

d) Au point de vue national ;

L'orphéon subit le caractère particulier de la race ; chaque peuple, ou chaque contrée, exprime différemment ce qu'il ressent ;

e) Œuvres du programme pouvant le plus contribuer au résultat que poursuit l'Orphéon ;

9. — *Dans une conférence faite aux élèves d'une Ecole normale, vous expliquez ce que l'on entend, en musique, par* TRADITIONS?

D'où proviennent, le plus souvent, les modifications apportées aux compositions musicales, pour quelles raisons ont-elles été établies.

Donnez quelques exemples de bonnes et même de mauvaises traditions, exemples choisis, autant que possible, dans les œuvres des grands maîtres.

a) DÉFINITION DE CE TERME ;

Modifications apportées à la musique ou aux paroles d'une œuvre déjà exécutée ou chantée ; la transmission de ces modifications se fait, soit verbalement, soit par des annotations ;

b) RAISONS QUI ONT ÉTABLI LES TRADITIONS ;

1° Par l'emploi des petites notes ou appogiatures, on ne pouvait, anciennement, obtenir des valeurs bien déterminées ; (ex.).
2° Suppression d'un passage n'ayant plus sa raison d'être ;
3° Modification d'un mouvement en raison du nombre plus ou moins grand d'exécutants ;
4° Syllabes ne concordant pas avec le rythme musical ; changement partiel dans les paroles : d'un mot et même d'une phrase entière (ex.) ;
5° Substitution d'une vocalise à une phrase chantée soit pour donner plus de sonorité à la phrase, soit pour éviter une difficulté dans l'émission des sons (ex.) ;
6° Mauvaises habitudes prises comme traditions (ex.) ;

CONCLUSION. — Les changements apportés dans une composition musicale, et transmis comme traditions, doivent toujours s'accorder avec le sentiment qui a présidé à la conception de l'œuvre.

10. — *Rapport au Recteur d'Académie sur cette question : de l'utilité des instruments dans l'étude des œuvres chorales.*

Quels sont ceux qu'il faut choisir de préférence et ceux qu'il faut exclure?

Justifiez vos préférences ; dans quelle limite faut-il les employer ?

a) Employé intelligemment, un instrument doit être *l'auxiliaire* du professeur pour l'étude des œuvres chorales ;

b) INSTRUMENTS A CORDES, A CLAVIER, A VENT ;

Pourquoi doit-on exclure ces derniers ?

c) INSTRUMENTS POUVANT RENDRE DES SERVICES ;

Le violon, le piano, l'harmonium ; — qualités et défauts ;

d) CONDITIONS DANS LESQUELLES IL FAUT EMPLOYER CES INSTRUMENTS ;

CONCLUSION. — Quoique très utile, il ne faut pas qu'un instrument, même le meilleur, soit indispensable. On ne devra donc pas en abuser.



11. — *Développez cette pensée de* Rubinstein, *dans une leçon faite en 3e année d'Ecole normale, au point de vue de la musique chorale* : « *Les voix d'enfants ont un charme que rien ne peut égaler, surtout dans les chœurs à plusieurs voix.* »

a) La voix humaine ;

Sa classification ;

b) Voix de femme et voix d'enfant ;

Caractéristique de la voix des jeunes garçons : le timbre argentin de ces derniers ne peut être remplacé avantageusement ;

Différence avec la voix des jeunes filles.

c) Caractéristique des chœurs enfantins ;

Chœurs spéciaux et chœurs mixtes ;
Auteurs ayant écrit des passages obligés pour les enfants ;
Œuvres les plus connues dans ce genre.



12. — « *Pour être un admirable interprète, il faut être avant tout un admirable auditeur.* » (MARIE JAELL.)

Développez cette pensée.

a) QUALITÉS QUE DOIT POSSÉDER UN AUDITEUR ;

1° Savoir écouter ;
2° S'assimiler les pensées que développe le thème musical ;
3° Saisir les nuances qui peignent ces mêmes pensées ;
4° Chercher à comprendre comment, avec un orchestre, un orphéon, il serait possible de rendre aussi bien ou mieux l'œuvre interprétée ;
5° Distinguer sûrement les défauts et les qualités d'exécution ; en un mot : être musicien.

b) COMMENT CES QUALITÉS MISES EN PRATIQUE, FERONT-ELLES DE LUI UN ADMIRABLE INTERPRÈTE ?

Sévère, mais juste, pour les autres, il ne pourra que s'appliquer sa propre méthode ;
Étude sérieuse des morceaux ;
Recherche minutieuse des nuances ;
Émission des sons d'une façon parfaite (*point n'est besoin d'une voix magnifique*) ;
Interprétation exacte de l'œuvre.



13. — *On lit dans le plan d'études du 27 juillet 1882 :* « *Le maître part toujours de ce que les enfants savent et, procédant du connu à l'inconnu, les conduit, par l'enchaînement des questions orales, à découvrir les principes et les règles qu'ils ont déjà inconsciemment appliqués.* »

Montrez comment on peut appliquer cette méthode à l'enseignement de la musique.

a) Aptitude naturelle des enfants, au point de vue musical ;

Développement progressif de cette aptitude ;

b) Première éducation musicale du tout jeune enfant dans la famille, continuée a l'école maternelle :

De la berceuse chantée par la maman, jusqu'aux rondes, jeux, marches de la classe enfantine ;

c) A l'école primaire ;

Curiosité naturelle de l'enfant ; — profit que l'on doit tirer de son initiative individuelle ;

d) L'enseignement musical :

Ne donner qu'une difficulté à la fois, en procédant du connu à l'inconnu ; — faire appel à l'intelligence et à la mémoire de l'élève, l'habituer à réfléchir et à raisonner ;

e) L'étude de la musique ne doit pas rebuter l'enfant ;

Mais, tout en l'instruisant, être pour lui un passe-temps agréable.

14. — *Provoquer les occasions de faire entendre de la bonne musique soit vocale, soit instrumentale, aux jeunes enfants, ne peut que contribuer à leur inspirer un véritable goût pour cet art.*

C'est dès son plus jeune âge, à l'instant même où le sentiment de l'enfant s'éveille, que la musique exercera sur lui une grande influence.

Cette pensée est-elle juste ?

Comment en justifiez-vous la véracité.

a) IMPOSSIBILITÉ D'ENTENDRE DE LA BONNE MUSIQUE CHEZ LES POPULATIONS ÉLOIGNÉES DES GRANDS CENTRES ;

Instinct musical faussé, les jours de fête, par les fanfares bruyantes et les orgues de barbarie ;

b) L'ÉDUCATION MUSICALE A L'ÉCOLE PRIMAIRE ;

Les chants d'ensemble ;
Ce qu'il faut faire pour frapper l'imagination de l'enfant ;
Exécution artistique et interprétation correcte ;

c) SELON LA FAÇON DONT UN CHANT EST EXÉCUTÉ ON S'APERÇOIT AISÉMENT DU BON OU DU MAUVAIS GOUT DE CEUX QUI L'INTERPRÈTENT ;

Le cri et le son musical ;

d) ROLE DE L'INSTITUTEUR DANS LE CHOIX DES CHANTS SCOLAIRES ET DES CHŒURS A PLUSIEURS VOIX ;

e) FÊTES SCOLAIRES, RÉUNIONS MENSUELLES OU HEBDOMADAIRES ;

Justesse du texte donné.

15.— *Comment, dans votre enseignement musical, répartirez-vous les exercices théoriques et pratiques, pour que vos leçons soient le plus profitables ?*

REMARQUE. — Suivant la composition de la classe, variable chaque année, le professeur devra chercher dans quelle proportion il convient de répartir le temps entre les exercices théoriques et les exercices pratiques ;

a) BUT DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL A L'ÉCOLE PRIMAIRE ÉLÉMENTAIRE ;

b) EN QUOI CONSISTE CET ENSEIGNEMENT :

Les exercices théoriques et les leçons pratiques ;

c) MANIÈRES DIFFÉRENTES D'INTÉRESSER LES ENFANTS AUX EXERCICES THÉORIQUES (ex.) ;

Moment de la leçon le plus propice à la théorie ; — temps que l'on doit y consacrer ;

d) ÉDUCATION DE L'OREILLE ;

La dictée musicale ; — le solfège : nécessité de lui donner une certaine importance ;
Application des règles théoriques ;

e) TEMPS NÉCESSAIRE AU CHANT ET AUX EXÉCUTIONS CHORALES ;



16. — *Montrer, par des exemples, que le goût du chant doit précéder son étude théorique.*

Comment dirigerez-vous votre enseignement pour obtenir ce résultat ?

Quelles sont les raisons qui vous dictent votre manière de faire ?

a) Moyens de faire naitre et de développer le goût du chant ;

L'instinct du petit enfant, son esprit d'imitation, charme qu'il ressent en émettant les premiers sons ;

b) Avant toutes explications théoriques qui seront données en temps opportun,

Étude de petits airs très simples et bien gradués ;

Mélodies enfantines, rondes, jeux, marches, airs populaires.

c) Raisons qui font agir ainsi :

Développer, par l'intérêt, chez l'enfant le goût de la musique ;
Ne pas l'effrayer par des difficultés au début ;
Lui laisser croire que cette étude est plutôt une récréation qu'un devoir imposé.



17. — *Montrez d'une façon bien précise ce que c'est que « chanter faux ». Dites quelles sont les causes de ce défaut et comment on y peut remédier ?*

a) Défaut de justesse dans les sons ;

Unisson imparfait ; — voix blanche et criarde, nasillarde ou gutturale ; — voix sombrée ;

Hauteur des sons mal déterminée, dureté dans l'émission, attaque manquant de franchise ;

Mauvaise habitude de porter le son d'une note à une autre ;

b) Autres causes de ce défaut ;

Provenant en général de la mauvaise tenue du corps, de la tête et de la langue, ainsi que du peu d'ouverture de la bouche ;

c) Moyens d'y remédier :

Unisson à obtenir entre toutes les voix d'une même partie ;

Éducation de l'oreille et pose de la voix : intervalles mélodiques, intervalles harmoniques ;

Soigner spécialement les différents demi-tons ainsi que les notes altérées ;



18. — « *L'orchestre n'a pas besoin d'être composé de grands artistes, il doit être lui-même un grand artiste et représenter uniformément les lettres dont se compose le mot ARTISTE.* » A. Rubinstein.

Appliquez cette pensée aux exécutions et à l'interprétation des œuvres chorales.

a) Interprétation et exécution

En quoi consiste l'interprétation ; l'exécution ;

b) Rapport de la musique avec les paroles;

Analyse de la phrase musicale (ex.) ;
Lecture expressive de la poésie (ex.) ;

c) Tenir compte du caractère propre a chaque morceau de musique ou du personnage qui chante ;

Le sentiment, qualité obtenue par le goût ; — l'expression ;

d) Que faut-il faire pour bien phraser ?

Rôle de la respiration dans le chant ;
L'articulation et la prononciation ;

CONCLUSION. — Dans un chœur, pour observer une discipline musicale, nécessaire à toute bonne exécution, un chanteur doit s'efforcer d'entendre la voix des autres exécutants, ne jamais chercher à dominer celle de son voisin. Personnellement, il est inutile qu'il soit un grand artiste, mais il doit représenter une partie de ce mot, formé par l'ensemble des exécutants.

19. — *Certains professeurs de chant ou instituteurs mettent des solfèges entre les mains de leurs élèves du cours élémentaire ; d'autres ne se servent que du tableau de musique.*

Quel système vous paraît le meilleur ?

Indiquez les raisons qui déterminent votre choix.

a) Enseignement de la musique au cours élémentaire ;

Limite de cet enseignement ; — but qu'il faut atteindre ;

b) Pour faire une leçon, deux systèmes se trouvent en présence :

Le tableau noir et le recueil d'exercices appelé solfège ;

c) Le tableau ;

Son utilité pour les explications théoriques, — effet de la direction des yeux ; — attention soutenue des élèves, — influence sur leur cerveau ; — excellent moyen pour la lecture des intonations et des premiers exercices solfiés ;

d) Insuffisance, par la suite, de l'enseignement au tableau

En raison du peu de temps consacré à la musique ;

Utilité des livres d'exercices, — nombre plus important de leçons à chanter ;

Conclusion

Début au tableau seul, puis, union du tableau et du solfège.

20. — *La musique peut-elle contribuer à l'hygiène générale de l'enfance. — Que pensez-vous faire dans ce sens dans votre enseignement ?*

a) Raisons pour lesquelles le chant peut contribuer utilement à l'hygiène générale :

1° LE MAINTIEN ;

Bonne position et mauvaises positions du corps et de la tête ;

2° LA RESPIRATION ;

Son rôle actif, — jeu des poumons ;

3° LE LARYNX ;

Assouplissement des cordes vocales ;

b) Avant tout, dans n'importe quelle leçon, une *tenue normale* ;

Exercices principaux concernant la pose de la voix : sons filés, vocalises, etc ;

Développement de la cage thoracique, etc.



21. — *Quels sont les avantages et les inconvénients des exercices collectifs dans l'enseignement de la musique ?*

a) En quoi consistent les exercices collectifs ;

b) Le solfège et le chant d'ensemble au point de vue collectif ;

c) Avantages ;

Aide mutuelle pour l'émission des sons ; — entraînement pour le rythme, etc. ;

Ces exercices donnent de l'assurance aux élèves timides et peu doués ;

d) Inconvénients ;

Difficulté pour le professeur de reconnaître les défauts propres à chacun ;

Initiative personnelle des élèves presque nulle ;

e) Enseignement mixte ;

Comprenant des exercices collectifs et des exercices individuels.



22. — *Un de vos élèves de première année prétend qu'il « n'a pas d'oreille » et que, par suite, il désespère de faire jamais des progrès en musique. Montrez-lui que ce défaut d'oreille peut se corriger et dites-lui ce qu'il doit faire pour cela.*

REMARQUE. — A moins d'un cas de surdité absolue, tous les sons peuvent être perçus par tous les élèves. Chez les enfants qui commencent à chanter, certaines voix, à l'ensemble, ne sont pas à l'unisson ; des exercices répétés feront disparaître ce défaut.

a) L'ÉLÈVE ADULTE N'AYANT JAMAIS CHANTÉ DANS SON ENFANCE, ÉPROUVE TOUJOURS UNE CERTAINE DIFFICULTÉ POUR ÉMETTRE UN SON A LA HAUTEUR VOULUE ;

Raisons :
1° Organes moins souples que chez les enfants ;
2° Manque de confiance en soi-même ;
3° Défaut de volonté ;

b) MOYENS EMPLOYÉS ;

L'unisson, répétition de la même note ;
Différence de hauteur entre deux sons voisins ;
Repère de tous les sons basé sur l'accord parfait ;
Mémoire des sons ;

c) ÉDUCATION COMPLÈTE DE L'OREILLE ;

La dictée musicale, répétition orale ou écrite des exercices chantés.

23. — *Vous venez d'être nommé rapporteur de la commission chargée du choix des livres concernant l'enseignement de la musique dans les écoles primaires de votre ville. Monsieur l'Inspecteur d'Académie vous demande un rapport sur les œuvres qui ont été retenues par la commission, Rappelez les qualités générales que doivent avoir un bon solfège, un chœur d'enfants, voire même un petit chant scolaire.*

a) De l'utilité de faire choisir par les intéressés — en l'espèce, les professeurs de chant — les livres qu'ils emploient, au lieu de laisser ce choix a une autre personne plus ou moins compétente ;

b) Des qualités d'un bon solfège ;

c) Dans les ouvrages présentés, trois catégories :

Les bons, les médiocres, les mauvais ; (mauvais en ce sens qu'ils ne sont d'aucune utilité à l'école primaire) ;

d) Livres retenus ;

Leurs qualités ;

Livres rejetés ;

Ce qui leur manque ;

e) Quelles qualités le texte et la musique d'un chœur doivent-ils présenter ? (Exemples.)

f) Quelques recueils de petits chants scolaires ont été également présentés : les raisons qui parlent en faveur de l'adoption des uns et du rejet des autres.

CONCLUSION : Un livre ne vaut que par celui qui l'emploie et ne remplace jamais la parole du maître ; il doit rester son auxiliaire, son gagne-temps.

24. — *Etant donné la puissance et l'efficacité de l'émulation dans l'enseignement en général, montrez comment ce facteur peut concourir au développement de l'éducation musicale. — Dans quelles limites vous en servirez-vous ?*

a) DÉFINITION ;

Sentiment inné, à des degrés variables ; — s'adresse plus à la sensibilité qu'à l'intelligence et à la raison ; — voisine avec l'amour-propre : nécessité de l'étude du tempérament de l'enfant ;

b) DANGERS ;

Exagération de l'amour-propre (vanité, orgueil, tendance du maître à flatter certains élèves mieux doués, etc.).

c) AVANTAGES ;

Justement employée, l'émulation devient le ressort du travail scolaire ;
Encouragement aux faibles, persévérance des plus avancés ;

d) MOYENS D'ATTÉNUER SES DANGERS, D'UTILISER SES AVANTAGES :

Se garder d'exciter la vanité d'un enfant ; — ne pas toujours s'adresser au même élève ; — varier les questions et de forme et de ton, suivant le sujet et le caractère des enfants ; — éviter de décourager les plus faibles par des réflexions ou des mots blessants ; — ne demander à chacun que ce qu'il peut donner sans exagérer l'effort ; — interroger individuellement ; — par groupes d'élèves ; — en totalité ; — savoir s'interrompre pour soutenir ou réveiller l'attention ; — ne réprimander qu'à bon escient, ne punir qu'avec sang-froid ; — ne louanger qu'avec discernement et prudence, etc.

CONCLUSION : Nécessité de l'étude de la psychologie de l'enfant.

25.— *Depuis quelques années, on constate que les œuvres post-scolaires (associations amicales d'anciens ou d'anciennes élèves, patronages, etc.), ont pris beaucoup d'extension.*

En plus des cours qui fonctionnent, des fêtes sont organisées, et sont données dans les préaux d'Ecole. Au préalable, les programmes sont soumis à l'approbation de l'Inspection académique.

Or, l'administration remarque que les divers numéros ne sont pas judicieusement choisis en vue d'épurer le goût, de faire prendre contact avec les belles œuvres; elles restent trop dans la banalité et la trivialité des productions médiocres répandues à profusion.

Elaborez un programme type, qui soit à l'abri de ces critiques, et donne satisfaction aux autorités compétentes.

Donnez les raisons qui vous ont guidé dans le choix.

a) Tendance a multiplier les fêtes populaires ;

b) But de ces fêtes ;

1° Donner à la jeunesse l'habitude et l'amour des loisirs utiles ;

2° Lutter contre l'alcoolisme, le jeu sous toutes ses formes, la fréquentation de mauvais lieux, la popularisation d'œuvres grossières ;

3° Instruire en intéressant, en développant le goût artistique ;

4° Faire aimer le Beau, etc.

c) Conditions dans lesquelles elles peuvent se donner ;

Le chant individuel , les chœurs, la musique instrumentale, la diction ;

d) Programme d'une matinée musicale ;

Sa variété ;

e) Raisons pour lesquelles les divers morceaux ont été choisis.

26. — *La musique, son influence au point de vue social et moral.*

Quel est le genre de composition qui, d'après vous, contribuerait le plus à l'éducation artistique du peuple ?

Les sociétés orphéoniques sont-elles aptes à remplir le rôle d'éducatrices ? Quels sont les résultats qui ont déjà été obtenus en France et à l'étranger ?

a) 1° Au point de vue social :

L'art et le peuple ; — culture du sens moral du peuple par la musique d'ensemble ;

Efficacité de son action sur l'ensemble d'une nation (exemple) ;

L'union des voix contribue au développement de la sympathie qu'on peut avoir entre exécutants ;

2° Au point de vue moral :

La musique chorale est la source de plaisirs de bon aloi ; (*Voir B du plan précédent*).

b) Compositions favorables a l'éducation artistique ;

Musique d'ensemble ; — œuvres chorales sous toutes ses formes ;

c) Rôle des sociétés orphéoniques ;

1° Éducation du peuple par la propagation des chants populaires et nationaux ; — exécution d'œuvres ayant un caractère artistique ;

2° Résultats obtenus à l'étranger et en France.

27. — *Quel est le but de l'enseignement du chant à l'école primaire ? Ce but étant connu, quels sont les moyens les plus propres à y conduire ?*

a) Concourir au développement des facultés de l'enfant ;

Lui donner le goût du beau ; que ce goût soit assez éclairé pour lui faire rejeter les tentations malsaines qu'offrent à profusion sous toutes formes les grandes villes ; — employer sainement ses heures de loisir ;

b) Moyens a employer ;

Enseignement de la musique et du chant ;
Exercices théoriques et pratiques, leur variété pour faciliter l'étude ;
Choix judicieux des chants scolaires ;
Extraits d'œuvres des maîtres ;
Étude de chœurs ;

CONCLUSION : Adopter tout ce qui peut contribuer à faire aimer la bonne musique.



MODÈLES

de

DÉVELOPPEMENTS

A. — *Un sujet avec plan, grandes lignes et développement* (*n*° 28).

B. — *Six sujets développés* (*n*os 29 *à* 34).

C. — *Deux devoirs communiqués par M. H. D., instituteur à Paris* (*n*os 35 *et* 36).

28. — *Rapport au Recteur sur cette question : l'enseignement technique de la musique est-il bien compris dans les Ecoles normales ? Jusqu'à quel point doit-on en pousser l'étude ? Concluez par un résumé des matières enseignées.*

PLAN

a) Dans toutes les communes, les grandes villes exceptées, l'instituteur enseigne la musique ;

b) 1° On ne peut lui demander d'être un musicien savant, au sens propre du mot ;

2° Solfège, — théorie, — dictée musicale et quelques notions sur l'art du chant ;

Pourquoi ?

3° Leçons pratiques faites par l'élève-maitre ;

Soit à l'école annexe, soit devant ses camarades (troisième année) ;

4° Sa participation dans les chœurs ;

c) Notions sommaires sur l'histoire de la musique ;

Analyse des œuvres principales des maîtres anciens et modernes ;

d) Connaissance d'un instrument ;

Utilité de pouvoir, au besoin, accompagner les chants ;

CONCLUSION. — Résumé de ce que doit connaître un normalien à la fin de ses études.

DÉVELOPPEMENT

Dans la majorité des écoles primaires, les seuls professeurs de musique sur lesquels on puisse compter sont les instituteurs ou les institutrices ; ils doivent donc être pourvus, à cet effet, d'une instruction musicale aussi complète que possible. Cette instruction est-elle toujours donnée d'une manière rationnelle dans les Écoles normales ? Seuls, les élèves possédant déjà des notions générales ne profitent-ils pas des leçons du professeur ? Tous ceux dont les études musicales ont été volontairement négligées, sont-ils lésés et finissent-ils par voir dans la musique un inutile surcroît de travail ?

Délicates questions, qui nous fourniraient la réponse même à cette partie de notre sujet : l'enseignement technique de la musique est-il bien compris dans les Écoles normales ?

L'entière connaissance de toutes nos Ecoles normales (de filles et de garçons), des méthodes employées par chacun des professeurs, des éléments variables qui composent chaque contingent, cette connaissance complète, documentée, serait nécessaire pour traiter pareil sujet ; un inspecteur général seul pourrait, avec compétence, aborder une question aussi importante. Mais s'il nous est impossible de dire ce qu'EST l'enseignement technique de la musique, nous pouvons exposer ce que, selon nous, IL DOIT ÊTRE.

Jusqu'à quel point doit-on pousser les études musicales d'un futur maître ? Il doit posséder au moins une solide instruction musicale, sans toutefois prétendre à un titre plus élevé : on ne peut lui demander d'être un musicien savant, au sens propre du mot.

Sans exiger des connaissances qu'il est impossible d'acquérir, à moins de faire des études spéciales, la pratique du solfège et de la théorie doit lui être familière, ainsi que les notions indispensables de l'art du chant ; elles lui seront utiles pour l'émission des sons et pour le chant choral.

La musique est une langue qui possède comme toutes les autres langues, son alphabet, sa grammaire, ses règles de composition. Pour enseigner un peu, il faut savoir beaucoup ; aucun sujet ne doit être indifférent, mais ce qui fait la base d'un enseignement, ce sont toujours les principes élémentaires, celui qui négligerait de les étudier à fond risquerait fort de perdre le bénéfice de son travail. Tous les signes employés en musique doivent non seulement lui être connus, mais il doit encore savoir leur raison d'être ; pour les expliquer, il faut qu'il les comprenne lui-même, car rien dans cette science n'a été fait au hasard.

L'étude approfondie de la théorie et l'emploi d'un excellent solfège ne suffisent pas à l'élève-maître pour devenir un bon professeur : sa valeur pédagogique fera plus que n'importe quelle méthode. Il est donc très important, pendant le courant de sa troisième année, de l'habituer à traiter un sujet, soit à l'école devant les élèves de sa promotion, avec critiques modérées, et toujours justifiées de la part de ceux-ci ; soit à l'école annexe, d'après les conseils du professeur. Ce n'est que par la pratique que l'on peut acquérir des qualités professionnelles.

En dehors du solfège, et des règles théoriques, la dictée musicale est d'une utilité incontestable ; faite d'abord oralement, puis écrite, elle forme l'oreille et habitue à apprécier la distance qui existe entre les sons. Cet exercice doit être fait parallèlement avec les intonations, dès la première année.

Un autre avantage résultant des exercices de dictée, est de nous forcer à exercer notre mémoire pour nous permettre de transcrire un air entendu précédemment.

L'instruction musicale d'un futur instituteur se complétera par quelques notions sur l'histoire de la musique comprenant l'analyse des principales œuvres des maîtres anciens et modernes.

La partie attrayante sera en outre fournie par sa coopération dans l'exécution des chœurs à plusieurs voix :

La connaissance d'un instrument à clavier ou à cordes lui sera de grande utilité.

En résumé, au sortir de l'école, le normalien doit être à même :

1° De solfier à première vue une leçon ou un chant scolaire ;

2° D'écrire un air facile, intonations et rythmes, soit de mémoire, soit sous la dictée ;

3° De répondre aux questions concernant la théorie musicale et de pouvoir l'enseigner d'une manière simple et compréhensible ;

4° De connaître tout ce qui a rapport à la voix ;

5° De participer, comme exécutant, à l'exécution d'un chœur à plusieurs parties ;

6° D'exposer à ses futurs élèves quelques notions sommaires d'histoire de la musique ;

7° De connaître les méthodes en usage à l'étranger.

Enfin, il devra développer son goût personnel et son sens esthétique.



29. — *De l'éducation musicale, — son utilité. — Quels sont les enseignements éducatifs que l'on peut tirer des œuvres inscrites au programme* :

1° *Au point de vue individuel ;*

2° *Au point de vue collectif ?*

Il ne faut pas confondre « *Education* » avec « *Instruction* » ; ces deux mots ont chacun leur sens propre.

Eduquer, c'est développer les facultés physiques, intellectuelles et morales, en surveillant leur application. *Instruire,* c'est meubler l'intelligence. En musique, comme dans toutes les autres branches de l'enseignement, tout professeur doit être un éducateur ; aussi, ne faut-il jamais séparer ces deux termes, l'un complétant toujours l'autre.

L'enfant qui aime à entendre chanter fera tous ses efforts pour répéter ce qui lui a fait plaisir et, chez certains sujets, exceptionnellement doués, ce petit effort de mémoire ne s'arrêtera pas à une répétition plus ou moins exacte de l'air entendu.

« *Avant de cultiver, il faut semer* ; » cet axiome a sa place toute indiquée dans l'art musical ; la semence sera l'éducation première et, selon le milieu dans lequel elle aura été entreprise, son développement se fera plus ou moins vite. Nous en trouvons une preuve irréfutable en considérant le caractère de la vie enfantine des grands compositeurs ; tous ont été familiarisés de bonne heure avec cette science dont, plus tard, ils devaient devenir les Maîtres incontestés ? Peut-on trouver de meilleurs exemples qu'en citant :

J.-S. Bach, dont les parents, tous artistes, ne manquaient pas de faire de la musique à chacune de leurs réunions.

Mozart, qui fut bercé aux sons du violon de son père, compositeur et violoniste de talent ? Sa sœur, de quelques années plus âgée que lui, devint une pianiste remarquable.

Fils et petit-fils de chanteurs, *Beethoven* — quoique n'étant pas un petit prodige — ne pouvait que suivre les traditions de sa famille où depuis plusieurs générations la musique était considérée comme une vocation ?

Mendelssohn fit preuve, de très bonne heure, de facultés musicales remarquables, mais, dès son plus jeune âge, il reçut de ses parents des conseils éclairés.

Rossini, dont le père était corniste et la mère chanteuse, devait se vouer au genre scénique ; son *Stabat Mater*, qui fut son dernier ouvrage important, ne diffère guère, comme esthétique, de ses opéras.

Ce qui vient d'être dit pour les enfants, peut aussi bien s'appliquer à un groupement de personnes ; tel a été le but des fondateurs de l'orphéon ; *instruction* et *éducation* seront toujours les bases principales de cette institution. Si, en instruisant le peuple, l'école a vaincu l'ignorance, la musique orphéonique doit la seconder comme éducatrice des foules. De plus, l'interprétation des chefs-d'œuvre de la musique contribuera à élever le niveau artistique des nations.

Les œuvres que les Maîtres nous ont léguées peuvent servir de modèles : la morale, le patriotisme, l'histoire, ont leur place, grande et efficace, dans les sujets divers qu'ils ont choisis.

La famille idéale ne peut pas être mieux exprimée musicalement que par la trilogie sacrée de Berlioz, *L'Enfance du Christ*, œuvre simple et sentimentale.

Nous sentons toute la souffrance humaine dans les différents épisodes de la *Passion*, que Bach a su mettre en musique d'une façon si remarquable.

Les vertus champêtres se trouvent évoquées avec un

rare bonheur dans le bel oratorio d'Haydn : *Les Saisons.*

L'histoire ancienne ou biblique sera représentée par *Elie,* un des principaux ouvrages de Mendelssohn ; par *Ruth,* églogue musicale de César Franck ; par *Samson et Dalila,* de Saint-Saëns, qui est plutôt un oratorio dramatisé, qu'un opéra.

Avec *Guillaume Tell,* de Rossini, nous assistons à différentes scènes du patriotisme le plus pur et le plus élevé.

Les *Lieder* de Schumann, très populaires dans certaines contrées germaniques, y jouent un rôle très important au point de vue social.

Il nous serait possible de tirer un enseignement analogue aux précédents, en analysant chacun des poèmes des opéras qui ont pour titres : *Armide, Obéron* et *La Flûte enchantée.*

Pour conclure, citons le *Final* de la 9e *Symphonie,* magnifique page musicale inspirée à Beethoven par les vers sublimes de l'*Ode à la Joie,* de Schiller, où « les voix prennent la première place, comme l'humanité dans la création ».



30. — *Exposez, dans une lettre au Recteur de l'Académie, l'importance et l'utilité de la dictée musicale orale et écrite dans l'enseignement de la musique ; quelle place lui donnez-vous dans les leçons de musique de vos trois années d'école normale ?*

Monsieur le Recteur,

La dictée musicale est un puissant moyen pour développer les facultés musicales ; elle habitue à entendre mentalement la musique qu'on lit ; l'ouïe joue le plus grand rôle dans la reproduction du son. Ainsi, l'enfant n'apprend à parler sa langue maternelle qu'autant qu'il l'entend répéter autour de lui ; on est même quelquefois surpris de la facilité qu'il a de pouvoir, sans confusion, converser dans plusieurs idiomes. L'éducation de l'oreille s'impose donc pour l'étude de la musique.

La dictée musicale complète l'enseignement du solfège avec un avantage sur celui-ci : pouvoir intéresser un élève dépourvu de voix ou aphone. Elle est d'un grand secours pour tous ceux dont la voix n'est pas très juste au début ; ce défaut provient le plus souvent de l'oreille. Ne cherche-t-on pas toujours à répéter un air que l'on entend pour la première fois ? Si on l'a mal entendu, on le répétera de même.

Nous sommes, en général, plus ou moins doués sous le rapport de l'ouïe, ce que la nature n'a pas cru devoir nous donner, il faut le chercher par un travail soutenu et rationnel. On connaît la gamme, on en écrit les sons, on arrive facilement à les noter, après audition, à l'aide

d'exercices méthodiques présentés oralement sous forme de dictées. Le but de ces dictées orales est de nous habituer à l'appréciation de la distance qui existe entre deux sons.

Pour que la dictée musicale soit véritablement utile, il faut la commencer dès que l'on fait les exercices d'intonation ; quelques minutes suffisent à cet exercice. C'est par les intonations que l'on obtient de bons résultats. Grâce au travail mental auquel elle contraint, elle reproduit sans aucune hésitation tous les sons, même ceux qui se présentent isolément à la pensée.

Le rythme, qui est la division d'une unité de temps ou de mesure en fractions égales ou inégales, ne doit pas non plus être négligé. Il ne suffit pas d'initier l'oreille aux sons musicaux, mais il est aussi nécessaire d'en reconnaître la durée. Par des exercices rythmiques très courts, faits oralement sur un même son, les élèves parviennent rapidement à reconnaître la valeur relative des notes entendues.

En raison de la brièveté des dictées orales, le temps consacré à cet exercice est relativement restreint ; le prolonger serait imposer aux élèves une fatigue mentale inutile. Il n'en est pas de même pour les dictées écrites dont les sons, au lieu d'être répétés à haute voix par les élèves, sont écrits sur une feuille spéciale de musique ; le temps nécessaire pour écrire les signes donne au cerveau un repos momentané et permet de prolonger cet exercice.

C'est un peu pour cette raison, et pour ne pas léser les autres matières du programme, que les dictées écrites se font moins souvent que les dictées orales ; elles constatent les efforts individuels des élèves.

Le travail de la première année se borne aux rythmes simples des mesures usitées et aux intonations dans les

tonalités les plus employées sans modulation, avec l'emploi de quelques notes chromatiques. Les leçons de la seconde année se complètent par l'étude plus approfondie des exercices précédents augmentés des tonalités avec modulations aux tons voisins et par la recherche de la mesure.

Ce dernier exercice est plutôt agréable, il se fait d'abord oralement, et ne demande qu'un peu d'attention. La division des mesures en temps forts et en temps faibles, avec un accent plus marqué sur les premiers, permet d'indiquer, au bout de très peu de leçons, la mesure d'un air chanté.

A ce moment, les dictées écrites alternent avec les dictées orales et deviennent plus nombreuses, sans cependant dépasser une moyenne de quinze minutes pour une leçon d'une heure.

La troisième année est l'application des études précédentes. Un exercice, très peu en usage, qui a pourtant son utilité au point de vue de la musique d'ensemble, trouve ici sa place, c'est la dictée à deux et trois sons simultanés, Les élèves, divisés par parties, doivent retrouver séparément celle qui leur est dévolue dans un morceau joué de préférence sur un orgue-harmonium. Le but que l'on se propose, dans ce cas, est de pouvoir habituer l'oreille à isoler les sons entendus harmoniquement.

La transcription, par cœur, d'un exercice ou d'un morceau de solfège appris dans une leçon précédente est aussi un moyen excellent pour cultiver la mémoire et permettre d'écrire la musique sans avoir besoin d'une seconde personne pour la dicter.

On commence ordinairement par les airs les plus courts et les plus faciles. Les chants populaires ou patriotiques, les hymnes nationaux, les mélodies sont autant de motifs aussi amusants qu'instructifs et utiles. La difficulté augmente en les écrivant dans différentes tonalités. La com-

paraison de la transcription avec le ton original sert de preuve concluante.

On ne peut contester l'utilité de la dictée musicale, corollaire de la mémoire des sons ; son résultat est considérable et ne peut que rendre de grands services à l'art musical ; tel, le célèbre *Miserere* à neuf voix d'Allegri, dont la copie était autrefois interdite, et qui fut un jour noté par Mozart pendant son exécution.

L'enseignement musical ne peut être véritablement efficace qu'à la condition d'écrire la musique sous la dictée, et l'on ne peut atteindre ce résultat que par l'éducation de l'oreille.



31. — *Rapport au Recteur de l'Académie sur cette question : Quelle est l'importance de l'éducation musicale d'un futur instituteur ?*

Monsieur le Recteur,

J'ai l'honneur de vous adresser le rapport que vous avez bien voulu me demander sur l'importance de l'éducation musicale d'un futur instituteur. Je me suis efforcé de montrer l'heureux résultat qu'on pourrait en attendre non seulement pour l'instruction du peuple, mais encore au point de vue social, si cette éducation était véritablement comprise de nos futurs maîtres et de leurs professeurs.

Dans l'éducation générale, la musique fait partie des arts d'agrément ; comme il n'est pas d'art sans science, la musique est une science. Pourquoi donc, enfant ou jeune homme, néglige-t-on parfois cette branche des études primaires ? La raison est facile à trouver. Afin de pouvoir pousser son instruction à un degré plus élevé, l'enfant, sur les conseils ou les simples remarques de son entourage, croit nécessaire de supprimer le temps consacré aux arts dits d'agrément, espérant le rattraper plus tard, le jour où le besoin s'en fera sentir. Aussi, qu'arrive-t-il ? Les jeunes gens qui se destinent à l'enseignement, à quelques exceptions près, sont d'une nullité presque complète en musique à leur entrée à l'école normale. C'est au professeur de chant qu'incombe alors le devoir de leur faire comprendre les satisfactions qu'ils éprouveront plus tard en apprenant à leurs élèves cet art qu'ils avaient cru inutile de cultiver quand ils étaient sur les bancs de l'école. Il lui sera facile de leur montrer, par des exemples quotidiens, que la

musique, tout en récréant, peut être, pour leurs leçons, pour leur discipline, un précieux auxiliaire ; elle aide au développement de l'éducation en élevant l'esprit, en s'adressant au cœur et à l'âme par l'intermédiaire de l'ouïe.

La musique qui nous charme, et qui bien souvent nous console, ne doit pas être un privilège de grand seigneur; riche ou pauvre, ouvrier ou artisan, tout le monde doit pouvoir apprendre et surtout comprendre cet art divin.

Les sentiments collectifs ne s'entretiennent que lorsqu'ils s'expriment en commun ; ils ne peuvent donc s'exprimer que par la musique, c'est ce qui en explique l'utilité pour chaque pays : hymnes nationaux, chants patriotiques, lieder, airs populaires, ce que les religions ont appelé cantiques.

Au point de vue éducatif, l'attention de l'instituteur devra principalement se porter sur l'étude des œuvres classiques. Il y a là, un côté artistique, accessible à tout le monde, qui permet de savoir unir la simplicité au bon goût dans le choix des morceaux à exécuter. Ce n'est que par l'analyse ou l'audition de ces ouvrages que l'on peut arriver à reconnaître toutes les beautés des chefs-d'œuvre de nos grands maîtres.

Si l'instituteur aime la musique, il y a bien des chances pour que ses élèves y prennent goût, parce qu'il fera tout son possible pour les y intéresser.

« *Formez de bons instituteurs et vous aurez de bons élèves* », tout le principe de l'éducation réside en cet axiome, et c'est un véritable service que l'on rend à un élève-maître que de l'initier à l'art musical.

Il n'est pas d'année scolaire sans qu'il n'y ait, en dehors des inspections réglementaires, une visite de hautes personnalités, ou tout au moins une fête, ne serait-ce que la distribution des prix. La musique a sa place toute marquée

dans ces occasions ; l'exécution d'un chœur s'impose, soit à l'unisson, soit à plusieurs voix. N'ayant pas à sa disposition un professeur spécial, l'instituteur devra faire le nécessaire en préparant ces petites solennités.

La musique élève l'âme, avons-nous dit ; elle fait mieux : elle éloigne l'adulte du cabaret en l'attirant vers les sociétés orphéoniques. La fréquentation après l'école des réunions musicales, les études chorales, procureront aux jeunes gens des distractions saines. C'est pendant les longues soirées d'hiver, après une journée de labeur, que l'instituteur, s'il est musicien, aura un véritable plaisir à se retrouver au milieu de ses anciens élèves, toujours heureux de chanter sous sa direction.

C'est surtout à ce moment, qu'il ne devra pas perdre de son prestige à leurs yeux, en étant toujours apte à élucider une question musicale susceptible de lui être posée. Ce résultat ne peut s'atteindre que par l'étude et la réflexion. Il ne doit pas oublier qu'il y a toujours à apprendre ; aussi ses études, même sur ce terrain spécial, doivent-elles être continues.



32. — *Dans une leçon faite aux élèves de troisième année d'Ecole normale, après avoir donné un aperçu de la formation de la voix, vous leur expliquerez les différents défauts qui peuvent survenir dans l'émission des sons et les moyens pratiques que vous employez pour les corriger.*

Vous leurs donnerez ensuite quelques conseils sur le classement des voix d'enfants et sur la discipline musicale qu'il faut observer dans les ensembles.

Vous n'ignorez pas que l'on tient à ce que l'instituteur soit apte à donner toutes sortes de leçons : non seulement apprendre à ses élèves les signes de l'écriture musicale, les exercer aux intonations et aux différents rythmes, mais encore surveiller les voix des jeunes enfants afin qu'ils ne puissent contracter des habitudes défectueuses au début de leurs études. La voix est l'instrument le plus délicat, le plus fragile : elle demande à être traitée avec beaucoup de prudence, surtout chez l'enfant.

A ce propos, j'ai pensé vous être utile en vous faisant une leçon spéciale sur la formation de la voix et en vous indiquant quelques moyens pratiques pour remédier à certains défauts très communs chez les enfants et les chanteurs débutants.

Trois parties essentielles composent l'appareil vocal ; ce sont : 1° Les poumons qui chassent l'air au travers du larynx ; 2° Le larynx, qui est l'organe producteur du son ; 3° La bouche, qui sert de cavité de résonance. Des membranes muqueuses placées à l'intérieur du larynx sont appelées cordes vocales.

La voix se forme dans le larynx, au niveau de la glotte; aussi voit-on, au moment de l'émission du son, le larynx s'élever dans les sons aigus et s'abaisser dans les sons graves.

Le timbre de la voix ne dépend pas seulement du larynx; il est aussi le résultat des modifications de l'ensemble de l'appareil vocal. Il vous faudra veiller avec le plus grand soin à ce que l'émission des sons soit claire et pure, sans être ni nasale, ni gutturale.

En quoi consistent ces deux défauts? indiquons les procédés qui me paraissent les meilleurs pour les corriger.

Le gonflement de la base de la langue qui, rejetée en arrière, refoule l'épiglotte sur le larynx en empêchant l'air de sortir, occasionne le timbre guttural. En ramenant la langue en avant contre les dents inférieures, puis en faisant vocaliser à demi-voix en augmentant graduellement l'intensité du son sur les voyelles *a, o, u,* vous arriverez facilement à éviter ce timbre guttural.

Le timbre nasal provient de ce que la base de la langue, se rapprochant trop du voile du palais, ne laisse plus une ouverture suffisante au passage du son, celui-ci résonne alors dans les fosses nasales. Il est facile d'éviter ce défaut en choisissant une voyelle dont la prononciation exige le relèvement subit du voile du palais: *e* fermé et *o* ouvert sont très favorables à cet exercice, à condition de les articuler avec une certaine vigueur. Les sons nasillards sont aussi occasionnés quand on chante les dents serrées; il est possible d'en modifier le timbre en les desserrant.

En général, vous devrez toujours faire chanter les exercices et les leçons à demi-voix, vous éviterez de cette manière d'abîmer et même d'anéantir les jeunes organes vocaux confiés à vos soins. L'enfant a toujours une tendance à crier; exigez dans vos ensembles un unisson impeccable, aussi bien pour la justesse du son que pour la

force. Chaque chanteur ne doit pas chercher à dominer son voisin : c'est ce que l'on appelle *la discipline musicale.*

La discipline musicale est une des qualités primordiales qu'il faut s'efforcer d'établir pour arriver à un ensemble parfait dans un chœur à une ou plusieurs voix. On ne doit pas entendre une partie plus fort que l'autre, à moins d'indications particulières.

Cet ensemble, bien homogène, ne peut s'obtenir qu'avec une classification rationnelle des chanteurs. Il faut bien se garder, par exemple, de placer dans les deuxièmes dessus un exécutant que le timbre et l'étendue de sa voix désignent pour chanter les premiers dessus.

Ceci m'amène à vous parler de l'étendue de la voix, et de sa division en registres. On n'admet généralement que deux registres : le premier, la voix de poitrine ; le deuxième, voix de tête ou de fausset. Le premier se reconnaît par la rondeur et la puissance de vibration des sons ; les sons du second sont au contraire un peu ternes et beaucoup plus faibles. Les *sons mixtes* ne peuvent être que le résultat d'une modification de l'intensité et du timbre de la voix de poitrine. Il est dangereux de faire chanter les enfants autrement qu'avec des sons mixtes à partir du *fa* premier interligne ou du *sol,* deuxième ligne en clé de *sol.*

Le passage des sons mixtes à la voix de tête est plus difficile à préciser ; toutefois le *ré* 4e ligne ou le *mi* au-dessus peuvent servir de point de départ pour le registre aigu des premiers dessus. Pour les seconds dessus, le *do* troisième interligne sera la limite de ce registre. Quant à la troisième partie, les sons seront plus indécis à cet endroit, mais les sons graves seront plus puissants.

Examinons maintenant la respiration et la mue. La respiration est de toutes les fonctions de nos organes l'auxiliaire le plus précieux, celui qui est le plus important,

puisqu'il nous fait constamment renouveler l'air que nous chassons de nos poumons. Une remarque facile à faire, c'est qu'en parlant, la respiration se produit naturellement et comme à notre insu ; il nous faut donc pouvoir arriver à acquérir la même aisance en chantant.

C'est à l'instituteur qu'incombe la tâche d'habituer les élèves à respirer aux moments opportuns. Il devra profiter non seulement des repos indiqués par les silences, mais encore, dans les chants avec paroles, de la ponctuation grammaticale ; au besoin, il indiquera les respirations aux endroits précis par un signe quelconque.

Une bonne respiration ne peut s'obtenir qu'à la condition d'avoir une bonne tenue, le corps droit, sans raideur, les épaules effacées de manière à laisser aux poumons un libre jeu dans la poitrine. Une prononciation correcte et une articulation franche seront aussi indispensables.

On doit se garder de faire chanter les enfants au moment de la mue. Il est plus facile de reconnaître ce phénomène chez les garçons que chez les filles. La voix parlée devient rauque, enrouée, sourde, elle s'éteint quelquefois entièrement; malgré la volonté du chanteur, elle passe du registre aigu dans le registre grave ; il faudra donc, pour ces élèves, cesser tout travail vocal.

Voilà en quoi consiste la tâche qui vous sera prochainement dévolue. Votre mission, au point de vue de l'enseignement du chant, est modeste ; vous n'aurez sans doute pas de bruyants applaudissements, mais, qui sait, peut-être aurez-vous contribué à former des artistes, et votre rôle n'en aura été que plus utile.



33. — *Vos élèves de troisième année sont sur le point de quitter l'Ecole normale ; vous consacrez une de vos dernières leçons à leur donner un aperçu de ce qu'ils auront à enseigner dans les classes élémentaires.*

Vous profiterez de cette leçon pour indiquer quelques moyens pratiques pour apprendre les notes aux enfants.

Le but que l'on s'est proposé en vos leçons de musique à l'École normale a été de pouvoir vous mettre à même d'enseigner les premiers éléments de l'art musical et de faire aimer la musique à vos futurs élèves. Au moment où vous allez être livrés à vos propres forces, je crois utile de vous rappeler quelques conseils pratiques.

Pour bien se faire comprendre des enfants, les explications doivent être simples ; c'est en se mettant à leur portée (âge, instruction, intelligence), que vous pouvez espérer un résultat satisfaisant. Ainsi, telle explication intelligible pour un groupe d'élèves, ne serait pas profitable à un autre groupe ; aussi doit-on pouvoir expliquer une leçon de plusieurs façons différentes et avec des exemples variés.

Prenons, par exemple, l'étude des notes. Supposons que les notions préliminaires concernant : la portée, le nom des notes, la clé de sol, ont été données précédemment ; après avoir fait chanter la gamme, apprise par audition dans une leçon précédente, il faut pouvoir reconnaître la place de chacune des notes sur la portée. Il importe, ici, d'employer une bonne méthode ; aussi, je vous recommande le moyen suivant :

Connaissant la clé de sol, ainsi que la place qu'elle occupe sur la portée, il faudra commencer par la note qui porte son nom et qui se trouve placée sur la même ligne qu'elle.

L'étude comprendra deux séries de notes qui auront comme point de départ la note placée sur la deuxième ligne; elles iront chacune dans l'ordre inverse : la première descendante, jusqu'au do au-dessous de la première ligne ; la seconde ascendante, jusqu'au do troisième interligne. Une troisième série commençant sur cette dernière note et finissant au sol, au-dessus de la cinquième ligne terminera l'étude des notes placées sur la portée Chacune des séries précitées fera l'objet d'une leçon spéciale, ainsi que la récapitulation (la réunion de deux, puis de trois groupes.)

Une autre façon d'apprendre la position des notes, et qui peut servir de revision, est indiquée dans presque tous les solfèges et méthodes : elle consiste à connaître d'abord celles qui sont placées sur les lignes, puis celles qui se trouvent dans les interlignes. On peut, pour cet exercice, se servir de la main, les cinq doigts représentant les lignes de la portée.

Comme vous le voyez, apprendre les notes à vos élèves ne sera pour vous qu'un jeu. Il vous sera possible de dissimuler l'aridité de cette étude, en employant des moyens ingénieux et amusants.

On peut commencer, parallèlement avec l'étude précédente, les exercices d'intonation par degrés conjoints.

C'est dès l'enfance qu'il convient d'habituer à lire promptement les différents dessins formés sur la portée par les notes et les autres signes. Le solfège a une très grande importance, la lecture facilite l'exécution et donne au musicien plus d'aplomb en lui permettant de surmonter les petites difficultés d'intonation et de rythme.

La lecture rythmique devra être faite avant l'exécution. On emploiera, à cet effet, des rythmes peu compliqués, dans les mesures simples usitées, en commençant par la mesure à deux-quatre.

La théorie musicale est ce qu'il y a de plus difficile pour les jeunes enfants ; il est nécessaire de n'aborder chaque difficulté nouvelle, qu'autant que la précédente aura été véritablement comprise, en ayant soin d'en faire immédiatement l'application. On s'assurera, de temps en temps, par des interrogations individuelles, que les leçons précédentes n'ont pas été oubliées. La partie théorique sera donc très courte et toujours en rapport avec les exercices pratiques.

On ne peut cependant tenir toute une classe en haleine avec le même sujet, il faut, dans une même leçon, varier le plus possible les matières enseignées. Si, pour la lecture des notes, la vue est une des principales conditions, l'organe qui aura aussi son importance pour l'exécution vocale sera l'ouïe. En effet, l'élève ne donnera un son juste qu'autant qu'il l'aura entendu distinctement. On se figure volontiers qu'il y a des voix fausses : à moins d'une maladie des organes producteurs du son, le défaut de justesse provient, presque toujours, de l'oreille ; on devra par conséquent en faire l'éducation. Les exercices de dictée musicale orale donneront plus de sûreté pour les intonations.

A côté de la partie technique se place naturellement la partie récréative. C'est par l'exécution de petits chœurs à l'unisson que vous continuerez à obtenir l'attention de vos élèves avant que la lassitude ne les prenne. Il faut que les paroles et la musique des chants choisis par vous soient appropriés à leur jeune âge et puissent déjà leur inspirer des sentiments élevés et de nobles principes. En ne faisant jamais chanter d'une manière uniforme, en

exigeant peu de voix, une expression vraie, vous formerez sûrement le goût des enfants qui vous seront confiés.

Rappelez-vous que dans l'enseignement primaire élémentaire on ne vous demande pas d'approfondir toutes les matières, mais votre devoir est de faire connaître, au moins sommairement, tout ce qui est susceptible d'être utile aux besoins de la vie.

Je désire que mes conseils puissent vous aider à accomplir facilement votre mission d'éducateur de la jeunesse; ce n'est que par l'instruction, en toutes ses branches, sous toutes ses formes, que les peuples arrivent à progresser.



34. — *Dans une conférence d'art musical faite aux élèves de troisième année d'une Ecole normale, vous expliquerez ce qu'on entend par un opéra. Vous en donnerez l'origine ainsi que son histoire. Vous citerez les différentes transformations qui se sont produites en France jusqu'à la fin du* XIXe *siècle.*

Un opéra est une œuvre entièrement lyrique conçue pour le théâtre et qui peut avoir un ou plusieurs actes. Chaque acte se subdivise en scènes. Les morceaux qui composent une scène peuvent être différents de forme et de caractère. En dehors des récitatifs, on y rencontre des airs, duos, trios, quatuors, chœurs, ensembles, etc., et aussi parfois de la musique symphonique.

Le mot *opéra* a une origine italienne ; ce terme désigne une œuvre musicale quelconque. En France, opéra est synonyme de drame lyrique, on l'appelle alors *drame musical*. L'opéra *romantique* est surtout tiré du domaine de la légende.

L'opéra naquit en Italie, vers la fin du XVIe siècle, de la réunion, à Florence, d'un groupe de poètes et de musiciens. Le premier essai fut : l'épisode de la « La mort d'Ugolin », mis en musique par Vincent Galilée, père du philosophe.

Cette tentative, renouvelée des Grecs, eut un véritable succès ; l'idée fut développée par plusieurs musiciens, mais c'est surtout Claude Monteverde, de l'école de Venise, qui lui fit prendre véritablement la forme et le caractère modernes du drame lyrique. C'est au cardinal Mazarin que nous devons l'introduction en France de ce genre

de musique. En 1669, l'abbé Perrin reçut une patente pour l'organisation de représentations lyriques; il s'associa avec le compositeur Cambert et monta un drame musical, ayant pour titre *Pomone,* considéré comme le premier opéra français.

Lully profita d'une brouille survenue entre les deux associés pour solliciter du roi de nouvelles lettres patentes annulant celles de Perrin; il transforma et agrandit ce qu'avaient fait ses prédécesseurs ; il prit comme collaborateur le poète Quinault, et c'est de cette union que sortit le premier répertoire de notre opéra dont les principaux sont : *Phaëton, Armide* et *Atys.*

L'opéra de Lully est une déclamation lyrique où la musique est l'humble auxiliaire de la poésie, elle suit pas à pas la déclamation du langage parlé en cherchant à faire ressortir davantage le drame lui-même. Comme art du chant, on y rencontre quelques ports de voix et beaucoup de trilles ; son orchestration est très simple : il introduit dans l'orchestre les instruments à vent et à percussion. Lully fut le premier qui fit précéder ses ouvrages d'introductions symphoniques développées, auxquelles il donna le nom d'ouvertures.

C'est un peu dans ce système qu'écrivirent les successeurs de Lully, dont le plus célèbre est Campra, qui débuta en 1697, par l'opéra de *L'Europe galante.* Ses ouvrages sont conçus dans un genre spécial appelé *opéra-ballet;* les chœurs sont plus développés.

En 1733, Rameau fait son apparition à l'Académie de musique avec *Hippolyte et Aricie* qui, malgré son succès, suscita de nombreuses controverses. Excepté dans les chœurs qui sont souvent très beaux, Rameau ne change presque rien à la manière de faire de Lully. Il faut arriver à Gluck, en 1774, pour trouver une transformation dans l'opéra français.

En arrivant à Paris, Gluck, alors âgé de soixante ans, trouva déjà la lutte ouverte entre les partisans de la musique italienne qui voulaient sacrifier l'expression dramatique aux ornements du chant, et les partisans de la déclamation lyrique, qui demandaient le contraire. Il débuta à l'Opéra par *Iphigénie en Aulide,* dont il avait écrit la partition à Vienne sur un poème français. Ce ne fut qu'un cri d'admiration. Il eut cependant des contradicteurs qui lui opposèrent Piccini avec lequel il y avait à compter, mais qui ne possédait ni l'énergie, ni la grandeur de son glorieux rival. *Orphée* et *Alceste* furent également mis à la scène après avoir été adaptés à un texte français. Il composa ensuite *Armide,* qui n'eut guère de succès au début, mais par contre, *Iphigénie en Tauride* fit gagner la cause des « Gluckistes » sur les « Piccinistes ».

Avec Gluck, les morceaux d'ensemble sont plus nombreux, l'orchestre prend un plus grand développement ; il y ajoute le trombone et la harpe.

Rien ne fut changé au grand répertoire jusqu'à l'arrivée de Rossini en 1826. Son œuvre principale, dans le domaine du grand opéra, est *Guillaume Tell,* œuvre essentiellement française.

La Muette de Portici, d'Auber, est, avec *Guillaume Tell,* de Rossini, et *Robert le Diable*, de Meyerbeer, une des trois œuvres qui amenèrent une transformation dans le grand répertoire.

Le part de Meyerbeer est aussi glorieuse; il possédait des facultés musicales remarquables. Son premier succès, *Robert le Diable,* fut surpassé par *Les Huguenots.*

Les opéras des autres compositeurs passèrent un peu inaperçus à côté du succès toujours croissant de Meyerbeer, exception faite pour *La Reine de Chypre,* d'Halévy, et surtout pour son chef-d'œuvre *La Juive,* qui fut un

véritable coup de maître. Vers la même époque, Donizetti écrivit exclusivement pour Paris, *La Favorite.*

En 1855, Verdi fit jouer à l'Opéra *Les Vêpres siciliennes.* Parmi les œuvres de ce maître, il convient de citer *Aïda,* qui fait aujourd'hui partie de notre répertoire. Dans toutes ses compositions, il recherche surtout les gros effets dramatiques.

Nos compositeurs français de cette époque ne sont pas inférieurs à leurs collègues étrangers ; nous voyons briller aux premiers rangs : le célèbre orientaliste Félicien David faisant représenter en 1859 sa partition *Herculanum*; Ambroise Thomas, qui obtint un succès réel, aussi bien en province qu'à Paris, avec *Hamlet,* Ch. Gounod, qui n'a vu arriver à l'Opéra son chef-d'œuvre, *Faust,* que dix ans après sa première représentation au Théâtre-Lyrique.

Parmi les contemporains, l'école française compte actuellement des maîtres incontestés dont les principaux sont : E. Reyer, l'auteur de *Sigurd* ; Massenet, l'un des auteurs les plus en vue, dont les principaux succès à l'Opéra sont représentés par *Hérodiade* et *Le Cid*; Saint-Saëns, l'auteur de *Samson et Dalila,* dont la réputation n'est plus à faire et qui est l'un des plus illustres de l'école française moderne.

Il ne nous reste plus qu'à citer deux auteurs dont les opéras ont été traduits dans notre langue, et qui ont été représentés avec succès à notre Académie de musique : D'abord Mozart avec son *Don Juan,* qui restera éternellement jeune ; puis, en dernier lieu, R. Wagner.

De ce petit exposé de l'opéra, en France, un enseignement doit se dégager. Depuis Lully jusqu'à Rossini, en exceptant Campra et Rameau, ce sont presque toujours des étrangers qui ont apporté les principales modifications à la forme de notre grand opéra. C'est au contact de nos

mœurs, à notre éclectisme élevé et surtout à notre impartialité qui nous permet d'applaudir des œuvres composées sans doute par des étrangers, mais dont le plus souvent les études musicales ont été faites dans nos écoles, qu'ils ont pu trouver des idées nouvelles. Aussi devons-nous être fiers que des hommes tels que Lully, Gluck, Rossini, Donizetti et Meyerbeer, aient consenti à parler notre langue et à composer de la musique sur les poèmes des meilleurs écrivains du temps.



35. — *Quels sont les principes essentiels de l'émission des voix des enfants, pour les obtenir justes et agréables ?*

La première tendance fâcheuse des enfants lorsqu'ils chantent est de forcer la voix. Ce défaut doit être combattu dès la première leçon pour ces deux raisons : 1° parce qu'il risque de briser la voix ; 2° parce qu'il prouve l'absence de tout sentiment musical ou qu'il l'empêche de naître. Le remède à ce mal est d'exiger l'observation des nuances dans l'exécution des exercices de solfège et des chants ; de suspendre pendant un temps plus ou moins long l'exécution de morceaux que l'enfant, sachant très bien, commence à chanter sans goût et machinalement.

Une autre observation d'ordre hygiénique autant que musical est relative à la tenue du corps pendant le chant. Pour laisser le jeu de la respiration, le corps doit être d'aplomb, la poitrine dégagée, la tête levée mais en évitant trop de tension, ce qui enlèverait leur souplesse aux muscles du gosier. Un procédé qui nous paraît bon et qui évite la fatigue de la station debout consiste à faire mettre les mains au dos tout en laissant les élèves assis.

Un autre point important doit être observé dans l'émission proprement dite de la voix. L'enfant doit chanter en voix de poitrine jusqu'au sol 2e ligne et en voix de tête à partir de cette note. Il arrive que dans les cours supérieurs certains jeunes garçons entrent dans la mue ; il est de toute nécessité de leur interdire le chant pendant cette période.

Les trois points que nous venons de fixer concernent surtout la première partie de notre question : *chanter juste*. Les observations suivantes en concerneront la deuxième partie : *chanter agréablement*.

Pour se rendre compte des principes à observer dans l'émission de la voix, il faut connaître la manière dont celle-ci résonne. La bouche est un véritable résonnateur qui, par les variations de capacité dont elle est susceptible, s'adapte aux sons émis. Il faut que la voix, pour être franche, résonne à la fois dans la bouche et dans les fosses nasales ; si elle résonne dans l'une des cavités à l'exclusion de l'autre, elle devient gutturale ou nasillarde. Les enfants ont souvent la mauvaise habitude de chanter ou de parler les dents serrées, ce qui rend le son nasillard ; pour remédier à cela, le maître doit veiller, dans l'exécution des chants scolaires, à ce que les paroles soient franchement articulées. Une bonne précaution consiste à faire articuler les paroles sans chanter. Cette précaution a aussi l'utilité de faire comprendre aux enfants le sens des paroles, quelquefois obscurci par les nombreuses inversions des vers, partant à les faire chanter avec expression.

Pour éviter le son guttural qui provient d'une position défectueuse de la langue, il faut faire vocaliser en choisissant la voyelle *è*.

Il faut veiller à ce que les sons soient attaqués avec netteté, à ce que les enfants ne traînent pas sur les notes, c'est-à-dire n'attaquent un second son qu'au moment où ils quittent le premier.

Pour résumer, voici ce que nous considérons comme les points essentiels concernant l'émission des voix des enfants : 1° chanter sans forcer la voix et pour éviter le défaut contraire, nous choisirons des chants dont l'étendue dépasse rarement le *do* en bas et le *ré* 4e ligne; 2° veiller à la tenue du corps; 3° donner des exercices de vocalisation en vue de corriger les défauts de prononciation habituels des enfants ou les défauts particuliers à la région où le chant est enseigné. (H. D.)

36. — *Quelles sont les considérations qui doivent guider le professeur dans le choix d'un chant scolaire ?*

Le double but que nous cherchons à atteindre dans l'enseignement de la musique est de développer chez l'enfant le goût musical, et, comme dans tout enseignement, de développer les bons sentiments.

Pour atteindre le premier, le maître doit choisir des chants dont la mélodie se dégage clairement pour l'enfant, afin que, en ayant compris facilement le charme, il la retienne. Il faut que, dans son choix, le maître ait toujours une préoccupation artistique et qu'il inspire aux enfants le dégoût de la mauvaise musique en ne leur en présentant que de l'irréprochable.

La musique peut, par excellence, développer chez les enfants les bons sentiments et devenir par là un auxiliaire précieux de la morale. La musique ne s'accommode pas d'idées triviales et veut, dans les paroles auxquelles elle s'adapte, une forme heureuse. Voilà donc pour la musique un moyen d'attirer l'enfant vers les belles choses, de présenter à son esprit les tableaux riants et, nous pouvons le dire, d'éveiller son cœur à la poésie.

Les sujets de chants d'école sont nombreux ; chaque chapitre de la morale peut en fournir la matière : les occupations des champs, de l'atelier, de l'école, du régiment peuvent également donner une foule de petits sujets. Il est bon que la musique soit bien adaptée aux paroles, à condition que le sens mélodique reste toujours très simple et très clair.

Les difficultés très multiples et très grandes que l'on rencontre pour choisir un chant d'école excellent n'existent en réalité pas pour le maître, qui a à sa disposition un

assez grand nombre de recueils où le choix est tout fait. Son initiative se trouve par conséquent bornée à choisir parmi ces chants ceux qui peuvent le mieux convenir aux élèves de sa classe.

Le maître doit varier les chants qu'il enseigne : les varier au point de vue du sujet, du rythme, du mode et des nuances employés ; adapter autant que possible ces chants à la saison, à l'enseignement en cours : parler du printemps au printemps, de l'hiver en hiver, des nids à l'époque des nids. C'est pour le maître un moyen de faire pénétrer son enseignement plus profondément dans les esprits.

Les chants doivent être choisis en considération de l'âge des enfants : être plaisants pour les classes élémentaires, et devenir plus sérieux et plus difficiles à mesure que l'on passe des cours élémentaires aux cours moyens et supérieurs. Enfin, un point important et dont dépendent la bonne ou la mauvaise exécution des morceaux, est de les choisir d'une étendue de voix restreinte.

(H. D.)



120

TEXTES DE DEVOIRS NON TRAITÉS

I. — Ecoles Normales et Ecoles Primaires supérieures (*n*^{os} 37 *à* 72).

II. — Enseignement élémentaire du chant dans les Ecoles de la Ville de Paris (*n*^{os} 73 *à* 100).

Textes officiels (*Ecoles Normales et Ecoles Primaires supérieures*) *de* 1887 *à* 1908 (36 *devoirs*).

20 *questions posées au Concours national de Pédagogie musicale ouvert par l'Académie des Artistes musiciens* (1907-1908).

I. — Écoles normales et Écoles primaires supérieures

37. — *Plusieurs de vos élèves semblent tout à fait rebelles à toute éducation musicale, les négligerez-vous? sinon, comment les encouragerez-vous? Croyez-vous en toute franchise que vos efforts seront inutiles? Donnez les arguments pour ou contre.*

38. — *En musique, la science est le moyen de combiner les sons ; par l'exécution des différentes combinaisons, l'art a pour but de nous charmer et de nous émouvoir.*

Dans une leçon faite à l'École normale, vous indiquez, aux élèves-maîtres de 3e année, dans quelle proportion ils devront allier la science et l'art des sons, dans leur enseignement à l'École primaire.

Écrivez cette leçon.

39. — *Dans les pensées et aphorismes d'Antoine* Rubinstein, *nous trouvons, concernant le rythme, ce qui suit : « Seuls, les peuples civilisés observent le rythme dans leurs chants populaires ; les Orientaux ne le connaissent pas. » Et plus loin : « Le rythme dans la musique est la pulsation révélatrice de la vie. Il est à remarquer que dans la musique moderne le sens rythmique tend à disparaître de plus en plus ; ne serait-ce pas un signe de la décadence de l'art musical ? »*

Conférence aux élèves d'une École normale.

40. — *Rapport au Recteur d'Académie sur cette question : Ne pourrait-on pas développer davantage le goût de la composition musicale chez les élèves des Écoles normales; ne pourrait-on pas tirer grand profit pour l'enseignement de la musique, de la production, par les élèves, de petites compositions musicales ?*

41. — *Pour faire chanter juste et en mesure des exercices à des élèves peu doués au point de vue musical, un certain nombre de leçons suffisent. Ce qui est plus difficile à obtenir, c'est la correction du mauvais goût dans l'exécution des chants à l'unisson ou des chœurs à plusieurs parties.*

D'où proviennent le plus souvent ces défauts ?

Quels sont, d'après vous, les exercices qu'il serait utile de faire pour arriver à un résultat irréprochable dans l'interprétation des œuvres scolaires?

42. — *Sur quoi vous basez-vous, au point de vue esthétique, pour donner à des élèves une définition de la musique?*

Quel rôle social lui attribuez-vous?

43. — *Dans une leçon faite aux élèves d'une École normale, vous démontrez la puissance que peut avoir sur l'éducation sociale le bon choix des chants appris pendant l'enfance.*

Quels sont les chants scolaires qu'ils doivent connaître pour se créer un répertoire fort utile pour eux, au début de leur carrière?

44. — *Les principales villes de France font des sacrifices pour favoriser l'enseignement de la musique dans leurs écoles communales. A tort ou à raison, cet enseignement est souvent critiqué.*

Comme professeur de musique à l'École normale, Monsieur l'Inspecteur d'Académie vous prie de lui formuler les principales critiques qui, d'après vous, paraissent fondées ; de lui indiquer ensuite les moyens à employer pour relever le niveau musical dans sa circonscription.

45. — *Quel ordre suivrez-vous dans vos cours de musique :*
1° *Pour en donner le goût ;*
2° *Pour satisfaire le besoin d'activité de jeunes enfants?*

46. — *Est-il possible, et dans quelle mesure, d'appliquer la pensée suivante :*
« *Cultiver les arts c'est imiter : la nature nous entoure de modèles ; l'essentiel est de choisir.* » (Kératry.)

47. — *Comment démontrerez-vous à vos élèves qu'on est plus à même de goûter la musique lorsqu'on en connaît les principes ?*
Dire dans quelle mesure son étude peut contribuer à l'éducation générale de l'homme.

48. — *Il est en pédagogie un axiome disant :* « *Ce que l'on fait bien et avec plaisir, on l'enseigne aussi volontiers.* »
Comment comprenez-vous l'application de cette maxime à l'enseignement de la musique?

49. — *Dans une conférence aux élèves d'une École normale, après avoir fait l'historique succinct de l'enseignement technique de la musique, vous donnez un aperçu des méthodes employées de nos jours. Vous profitez de cette réunion pour signaler les modifications qu'il serait possible d'apporter à*

la notation usuelle en indiquant les transformations qui, d'après vous, seraient utiles à faire

Justifiez ces changements.

Écrivez cette conférence.

50. — *De l'école, l'enfant devrait toujours emporter une connaissance parfaite des matières enseignées. Pour arriver à ce résultat, jusqu'à quel point doit-on pousser l'instruction musicale des élèves de nos écoles primaires élémentaires ?*

Quelles sont les explications théoriques sur lesquelles on devra insister particulièrement ?

(*Conférence aux élèves de 3e année d'École normale.*)

51. — *C'est dès le plus jeune âge que l'on doit faire aimer la musique aux enfants. Gounod appelait cela « l'allaitement musical ».*

Exposez dans un rapport au Recteur d'Académie les moyens de mettre en pratique le précepte ci-dessus.

52. — *Un de vos élèves ayant quitté l'école désire continuer l'étude de la musique et vous demande de le renseigner.*

Tracez-lui un plan et donnez-lui les indications nécessaires pour lui permettre de le suivre d'une façon fructueuse.

53. — *Du rôle de la mémoire concernant la théorie musicale.*

N'est-il pas préférable d'appliquer les règles théoriques aux exercices pratiques, plutôt que d'apprendre par cœur un certain nombre de phrases ne se rattachant aucunement à la leçon chantée ?

Y a-t-il des exceptions à cette règle?

Doit-on employer des moyens mnémotechniques ?
(Leçon faite aux élèves de 1re année d'une École normale.)

54. — *Pour être profitable, l'enseignement doit être bien donné par le maître et bien compris par les élèves.*

Quels moyens emploierez-vous, en musique, pour arriver à ce double résultat ?

Donnez des exemples pratiques.

55. — « *Faites en sorte que l'enfant ne subisse pas l'instruction, mais qu'il y prenne une part active* », *a dit un pédagogue éminent. Appliquez cette maxime à l'enseignement du chant.*

56. — *Un pédagogue éminent a dit :* « *Il faut enseigner le moins possible, mais faire trouver le plus possible.* » *Si cette pensée vous paraît bonne, montrez comment vous l'appliquerez dans l'enseignement théorique et pratique de la musique, aux élèves des écoles primaires élémentaires et supérieures, ainsi qu'aux élèves-maîtres ou aux élèves-maîtresses de l'École normale.*

57. — *Quel profit pour l'éducation musicale de vos élèves pensez-vous tirer de l'étude des chœurs et des solfèges à deux parties ? Quelle est la méthode que vous suivrez pour rendre ces leçons profitables ?*

58. — *Dans une conférence faite aux élèves d'une École normale, après avoir expliqué le diapason ainsi que son utilité, vous leur indiquez le moyen de s'en servir dans leurs études personnelles ou dans les exécutions chorales.*

Concluez en rappelant les raisons qui ont obligé le Conservatoire à donner 870 *vibrations au son-type actuel.*

59. — *On a dit que : L'attention est une des conditions fondamentales de la mémoire ; un élève distrait n'apprend rien ou apprend mal.*

Quels moyens employez-vous pour rendre votre leçon de chant profitable, en tenant compte de la réflexion ci-dessus?

60. — *Développer, au point de vue de l'enseignement musical dans les Écoles normales, cette pensée de Vinet :*

« L'instituteur ne peut être un savant au sens général de ce mot, mais il doit voir de haut la science qu'il enseigne. »

61. — *On a dit quelquefois : « Savoir interroger, c'est savoir enseigner. »*

Montrez ce qu'il y a de vrai dans cette pensée, et exposez la méthode d'interrogation que vous suivrez dans votre enseignement musical.

62. — *« Loin que la culture de la mémoire soit forcément en opposition avec l'esprit, elle est, au contraire, une condition indispensable pour que l'esprit ait toute sa sûreté et toute son étendue. Or, s'il en est ainsi, meubler et fortifier sa mémoire reste et sera toujours une partie notable de l'œuvre de l'éducation. »* (Marion. Dict. Pédagogique.)

Appliquez cette définition à l'enseignement de la musique.

63. — *Le Conseil supérieur de l'Instruction publique ayant introduit, dans les programmes des Écoles normales, l'enseignement obligatoire du galinisme pour l'étude de la musique; dans votre leçon d'ouverture — aux élèves de première année — vous exposerez les principes essentiels de cette méthode, ainsi que les procédés pédagogiques qui s'y rattachent le plus étroitement.*

Vous insisterez, tout particulièrement, sur les ressources de la méthode chiffrée, considérée comme moyen d'initiation à la notation ordinaire.

64. — *Dans les cours élémentaires, l'enseignement pratique de la musique est très négligé, le temps qu'on lui consacre est presque nul comparativement à celui qui est pris pour les chants scolaires. Pour faciliter cet enseignement, on a songé à employer la méthode galiniste comme initiation à l'étude de la musique notée.*

Dans quelle mesure doit-on appliquer cette méthode? Vers quelle époque faudra-t-il commencer la musique usuelle?

65. — *Dans une leçon faite aux élèves de première année d'une École normale, vous donnez un aperçu de ce que l'on peut obtenir des jeunes enfants des classes élémentaires, en employant la méthode galiniste pour l'enseignement de la musique.*

Cette méthode, — ainsi que les procédés pédagogiques qui s'y rattachent, — offre-t-elle des avantages ? présente-t-elle des inconvénients ? lesquels ?

Appuyez votre opinion de quelques exemples.

66. — *Parmi les œuvres inscrites au programme au degré supérieur* (1903, 1904 et 1905) *se trouve le* Clavecin bien tempéré *de J. S. Bach* (1er *vol.*). *Dans une conférence d'art musical, après avoir fait connaître la structure d'une fugue, ainsi que les éléments les plus importants de ce genre de composition, le professeur fera voir comment on doit procéder pour analyser une des fugues du premier volume, et montrera les avantages que l'on peut tirer de cette analyse pour l'étude des œuvres chorales.*

67. — « *Il émane de l'art musical une force de sympathie qui doit réagir sur nos sentiments et sur notre langage, afin de nous permettre d'exprimer avec précision les pensées les plus délicates.* » H. Spencer.

Quelles sont les œuvres du programme qui contribueront le plus à développer cette force de sympathie ?

Quels profits pourrez-vous en tirer pour vos élèves de l'École normale ?

68. — *Parmi les œuvres sur lesquelles doivent porter principalement les questions se rattachant à l'histoire de la musique se trouvent les* lieder *de Schumann* (1).

Dans une conférence d'art musical, sur la vie et les œuvres de ce Maître, après avoir donné l'origine du lied, *vous vous efforcerez de faire comprendre ce que l'on entend par ce genre de composition. Vous analyserez sommairement les principaux, puis, vous terminerez en signalant ceux qui pourraient le plus contribuer à l'éducation du goût.*

69. — « *La musique dramatique, par des inflexions vives, accentuées et pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir.* » J.-J. Rousseau.

Dans une conférence faite à des élèves de troisième année d'une École normale, le professeur montre comment l'on peut arriver à ce résultat.

Ecrivez cette conférence en choisissant vos exemples parmi les œuvres imposées au programme.

---

(1) (1906, 1907 et 1908). Pour les années 1909, 1910 et 1911, substituer le nom de *Schubert* à celui de *Schumann*.

70. — *Haydn, Mozart et Beethoven forment, par excellence, la trilogie des maîtres classiques. Dans une leçon faite aux élèves d'unecole normale, après Éavoir montré ce qui caractérise la musiqüe de ces Maîtres, le professeur de chant donne un aperçu de leurs œuvres inscrites au programme du degré supérieur pour les années* 1906, 1907 et 1908.

Quels emprunts pourrait-on faire pour les chants d'une École normale?

71. — *Montrez l'utilité de l'histoire de la musique pour compléter toute bonne éducation musicale. Exposez brièvement le plan et la méthode que vous adopterez pour cet enseignement à l'École normale. Vous prendrez comme exemple une ou plusieurs des œuvres inscrites en vue de l'examen.*

72. — *Dans une leçon faite à des élèves d'une École normale, vous développerez, au point de vue de l'interprétation musicale, cette définition que nous trouvons dans le dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau :*

« *Un chanteur qui sent, marque bien ses phrases et leur accent, est un homme de goût.* »



II. — Enseignement élémentaire du chant dans les Ecoles de la Ville de Paris

(Diplôme spécial aux instituteurs et aux institutrices)

(Les nos 74, 75, 77, 87, 91, 92, 99 et 100, soumis aux examens, ont pour auteur M. A. Chapuis, Inspecteur principal de l'Enseignement du chant dans les écoles de la Ville de Paris.)

Textes pour l'épreuve de rédaction sur une question d'enseignement musical (la plupart ont été donnés aux examens).

73. — *Moyens à employer pour la parfaite exécution d'un chant scolaire à l'unisson.*

74. — *Utilité de l'enseignement du chant dans les classes élémentaires.* (Examen 1903.)

75. — *A l'occasion d'une fête organisée dans l'école, vos élèves devront chanter un chœur dialogué à une voix, se terminant par un ensemble à deux voix.*

Comment dirigerez-vous les études de ce chœur pour en assurer la parfaite exécution ? (Examen 1904.)

76. — *Petit chœur facile à mettre à l'étude dans un cours moyen. Dites ce que vous comptez faire pour mener à bonne fin cette exécution ?*

77. — *Le diapason : de son utilité pratique dans les cours élémentaire.* (Examen 1906.)

78. — *Les colonies scolaires emmènent chaque année à la campagne, à la montagne ou à la mer, un certain nombre d'enfants du même arrondissement. Ne pensez-vous pas qu'il est indispensable que les mêmes chants soient appris dans les écoles de chaque arrondissement en vue de ce déplacement ?*

79. — *Quels sont les moyens d'obtenir et de maintenir un parfait unisson ?*

80. — *Quels sont les moyens d'unifier une classe, c'est-à-dire de rendre l'enseignement utile à tous les élèves, depuis les plus avancés jusqu'aux plus faibles ?*

81. — *Quels sont les principes essentiels de l'émission des voix d'enfants pour les obtenir justes et agréables ?*

82. — *Qu'entend-on par serinage et comment peut-on l'éviter ?*

83. — *Quelle part peut-on donner, dans l'enseignement de la lecture de la musique, aux exercices individuels, dans une classe d'école primaire ?*

84. — *Qu'entend-on par phrasé ? Doit-on le faire observer dès les premières leçons de musique ?*

85. — *Sur quels points l'enseignement du chant peut-il se rattacher aux autres enseignements dans une classe d'école primaire ?*

86. — *Quelle est l'utilité de l'enseignement de la musique dans l'éducation de l'enfant ?*

87. — *Dictée musicale : son utilité dans les classes élémentaires.* (Examen 1899.)

88. — *Étude d'un chant scolaire à l'unisson dans les classes élémentaires. Dites les procédés que vous emploierez pour arriver à une diction et à une sonorité satisfaisantes, et aussi pour que la justesse des sons et l'ensemble ne laissent rien à désirer.*

89. — *Étude du solfège dans les classes élémentaires, on utilité.*

90. — *Vous disposez d'une heure par semaine pour votre leçon de chant dans les classes élémentaires, donnerez-vous une seule leçon d'une heure ou deux leçons d'une demi-heure ? Dites ce que vous comptez faire pour employer ce temps et intéresser vos jeunes élèves ?*

91. — *Quelles sont les considérations qui doivent guider le professeur dans le choix d'un chant scolaire ?* (Voir développement page 95.)

92. — *Quels sont les moyens de développer chez les enfants le sentiment du rythme et de la tonalité ?* (Examen 1898.)

93. — *En quoi consiste la discipline musicale et quels sont les moyens de l'obtenir ?*

94. — *Quelles sont les règles principales de la prononciation appliquées au chant ?*

95. — *De l'enseignement de l'histoire nationale. Rôle de la musique dans cet enseignement.*

96. — *Quels sont les caractères qui définissent un bon chant scolaire ?*

97. — *Vous êtes chargé de l'enseignement de la musique dans un cours élémentaire, quels sont les moyens les plus pratiques que vous emploierez pour apprendre les notes aux jeunes enfants ?*

98. — *Quels sont les moyens les plus efficaces pour cultiver les facultés musicales des jeunes élèves ?*

99. — *Du choix des chœurs à une ou deux voix destinés aux colonies scolaires.* (Examen 1905.)

100. — *Du chant scolaire à l'unisson. Moyen pratique pour en assurer l'étude et l'exécution dans les classes élémentaires.* (Examen 1907.)

Textes officiels de 1887 à 1908.

(Écoles Normales et Écoles primaires supérieures.)

1887. Degré supérieur. — *Quels sont les caractères qui définissent un bon chant scolaire ? Quelles raisons doivent guider le professeur dans le choix des chants destinés aux cours élémentaires et supérieurs des écoles primaires ? Donnez des exemples.*

1888. Supérieur. — *Récemment chargé des cours de chant dans une École normale, vous écrivez à votre Inspecteur d'Académie pour lui exposer comment, dans les conditions actuelles de programme et de recrutement des écoles, vous vous proposez d'organiser l'enseignement qui vous est confié.*

1889. Supérieur. — *Écrivez au Recteur qui vous a fait demander quels sont, dans l'enseignement de chacune des trois années de l'École normale, les moyens pratiques que vous employez pour préparer les élèves dans leur future obligation de former la voix des petits enfants et de leur faire aimer le chant.*

1890. Supérieur. — *Rapport au Recteur de l'Académie sur cette question : Quelle est l'importance des exercices de dictée orale et écrite dans l'enseignement de la musique ? Dans quelles conditions et dans quelle mesure comptez-vous*

introduire ces deux exercices dans votre enseignement à l'École normale? Ébauchez un programme à cet égard pour les trois années d'école et pour l'école annexe.

1891. Supérieur. — *Dans la nécessité où vont se trouver, dès l'année prochaine, vos élèves de troisième année d'École normale, d'enseigner à des enfants de la campagne les premiers éléments du chant et de la musique, vous avez organisé pour eux un cours de pédagogie musicale élémentaire.*

Faites un rapport au Recteur sur le programme que vous avez adopté et indiquez l'esprit dans lequel vous avez fait le cours.

1892. Supérieur. — *Quelles qualités doivent avoir les œuvres musicales destinées à être chantées dans les écoles et qu'il serait désirable de voir se populariser dans notre pays ?*

1893. Supérieur. — *Quelles sont les améliorations qu'il serait désirable de voir apporter en France au chant choral et aux institutions propres à le développer ?*

Quel est le rôle de l'École dans ce mouvement national et artistique ?

Il sera tenu compte aux candidats de ce qu'ils sauraient sur les institutions chorales à l'étranger.

1894. Supérieur. — *L'institution orphéonique, telle qu'elle existe en France, est-elle la forme définitive de la grande musique chorale ?*

Expliquer, s'il y a lieu, ce qu'il y aurait à faire pour perfectionner ou transformer cette institution et la rendre susceptible de l'interprétation des œuvres des grands maîtres.

Dire quel serait le rôle de l'École dans cette transformation.

A partir de 1895 l'examen se trouve scindé en deux degrés.

1895. Élémentaire. — *Les élèves qui, au sortir de l'école élémentaire, passent dans les écoles supérieures ou dans les Écoles normales, n'ont, en général, reçu qu'une instruction musicale très incomplète et très inégale. Pour un certain nombre même, cette instruction est réduite à des notions purement empiriques. Quels moyens emploierez-vous pour réaliser, dans un temps aussi court que possible, une certaine homogénéité permettant de remplir les programmes de première année ?*

Quels sont les exercices sur lesquels vous insisterez tout particulièrement et pour quelles raisons ? Comment les dirigerez-vous ? A partir de quelle époque ferez-vous exécuter les chants ?

Dans les Écoles normales le programme porte : « Exécution de morceaux simples ». Vous bornerez-vous à des chœurs à l'unisson ? Justifiez votre opinion à cet égard.

1895. Supérieur. — *Vous avez à faire étudier quatre chœurs empruntés aux œuvres des grands maîtres, savoir :*

Deux à des élèves d'une École normale ;

Deux à des élèves d'une École primaire supérieure.

Quels sont les quatre chœurs que vous choisirez ? Justifiez votre choix et donnez quelques brèves notions sur les œuvres et sur leurs auteurs.

Quelle méthode suivrez-vous pour les faire étudier et pour en assurer une bonne et fidèle exécution ?

1896. — Élémentaire. — *Exposez dans une lettre au Recteur de l'Académie quelle place vous faites, dans vos*

leçons de chant, aux trois années d'une École normale : 1° à la théorie ; 2° aux exercices ; 3° aux exécutions chorales, aux chants scolaires, et dites comment vous graduez ces diverses parties de votre programme d'enseignement ?

1896. Supérieur. — *Dans une leçon faite aux élèves de troisième année d'École normale, vous donnez un aperçu de l'histoire du chant dans ce siècle, en vous plaçant au point de vue des emprunts que vous comptez faire aux différents auteurs, pour vos exécutions chorales et vos chants scolaires ; et dites comment vous graduerez ces diverses parties de votre programme d'enseignement.*

1897. Élémentaire. — *Une fête se prépare dans un chef-lieu de département où se trouvent deux Écoles normales avec leurs annexes ; deux écoles primaires supérieures (garçons et filles) et un certain nombre d'Écoles primaires élémentaires (garçons et filles). Le maire songe à une exécution chorale et pense que, grâce à la réunion de tous les éléments dont les maîtres de ces écoles peuvent disposer, il est possible d'organiser cette exécution d'une façon imposante. Vous avez été choisi pour rédiger un travail préparatoire. Rédigez ce rapport et dites quelles dispositions générales vous vous proposez de prendre.*

Quelle part vous ferez aux différentes écoles séparées ou réunies.

Quels morceaux vous conseillerez de choisir et comment on les étudiera.

1897. Supérieur. — *Énumérez quels sont les différents genres de musique dramatique et marquez par différents traits les caractères de chacun.*

Principales Écoles.

Citez, en ce qui concerne le grand opéra, et pour chaque École, le nom de deux ou trois de ses plus illustres représentants ; appréciez très sommairement leurs œuvres capitales. Quelle est la part de la mélodie ou de l'harmonie dans le grand opéra et quelles conclusions pratiques tirez-vous de ce que vous venez de nous donner dans votre travail ?

1898. Élémentaire. — *Conférence aux élèves d'École normale de troisième année au moment où ils vont quitter l'école. Vous leur rappelez l'esprit général et les points essentiels du programme des trois années de votre enseignement.*

Vous signalez, dans ce programme, les parties qui ont particulièrement contribué chez vos élèves à l'éducation du goût.

Vous terminez en leur donnant quelques conseils appropriés au milieu où, prochainement, il s'agira pour eux d'appliquer les leçons reçues à l'École normale.

1898. Supérieur. — *Dans une conférence faite aux élèves de la troisième année de l'École normale, le professeur de musique démontre à l'aide d'exemples la différence entre la musique dramatique et symphonique.*

Écrivez cette conférence.

1899. Élémentaire. — *Vous venez d'être nommé dans une École normale dont les élèves sont groupés pour l'enseignement du chant, non en trois années, comme pour les autres matières, mais en trois sections, d'après leur force et leurs aptitudes : cours élémentaire, cours moyen, cours supérieur. Monsieur l'Inspecteur d'Académie vous laisse libre de conserver cette classification ou de revenir aux cours par promotion ; il vous demande de lui adresser un rapport dans*

lequel vous indiquerez la solution à laquelle vous vous êtes arrêté et exposerez les raisons qui ont motivé votre décision.

1899. Supérieur. — *Dans une conférence d'art musical aux élèves de troisième année d'une École normale, vous essayez de faire comprendre ce que c'est que l'oratorio.*

Vous en donnerez l'origine et l'histoire ; vous citerez, dans les œuvres des grands maîtres, les oratorios les plus célèbres.

Enfin, vous examinerez ce qu'est devenu ce genre dans la musique moderne.

1900. Élémentaire. — *Un de vos élèves, récemment sorti de l'École normale et nommé instituteur dans un village, vous écrit pour vous demander quelques conseils.*

La plupart de ses écoliers ne savent à peu près rien en musique ; ils sont en tous cas de force inégale ; les plus faibles se taisent de peur de chanter faux ; ceux qui sont mieux doués se préoccupent plus de couvrir la voix de leurs camarades que de chanter avec goût.

Comment, dans ces conditions, donner un enseignement fructueux ?

Vous répondez à cet instituteur en l'encourageant et en lui donnant les conseils et les directions qu'il vous demande.

1900. Supérieur. — MOZART ET SES ŒUVRES. — *Le candidat analysera une ou plusieurs œuvres du grand compositeur et mettra en relief le caractère de sa musique, plutôt que d'en donner une notice bibliographique.*

1901. Élémentaire. — *Le recteur de l'Académie où vous êtes professeur a remarqué la faiblesse des épreuves de chant et de musique au concours d'admission dans les écoles normales de son ressort. Il a demandé aux professeurs*

de musique de ces écoles de lui adresser un rapport sur cette question et de lui indiquer principalement :

1° *Les raisons probables de la faiblesse des différentes épreuves de cet examen ;*

2° *Les remèdes à y apporter.*

Faites ce rapport.

1901. Supérieur. — *Le Recteur de l'Académie dont dépend l'École normale où vous êtes professeur, désire établir, dans chaque École normale de son ressort, une bibliothèque musicale.*

Il vous a demandé de lui adresser un rapport dans lequel vous indiquerez une douzaine d'œuvres choisies de telle sorte qu'elle puisse faire comprendre aux élèves les principaux genres (dramatique, symphonique, oratorio) et dans chaque genre les principales écoles. Faites ce rapport en justifiant votre choix par quelques lignes d'appréciation sur chaque ouvrage.

(Le candidat n'est nullement obligé de se laisser guider par la liste des œuvres spécialement indiquées pour l'examen. Il n'a pas non plus à s'occuper du prix de revient plus ou moins élevé de la liste qu'il produira.)

1902. Élémentaire. — *L'Inspecteur d'Académie du département dans lequel se trouve l'École normale où vous êtes professeur désire donner une grande extension aux œuvres qui, prenant l'enfant à la sortie de l'école primaire, le suivent pendant ses années d'adolescence et de première jeunesse et continuent pour lui l'influence moralisatrice de l'école.*

Il a fondé de nombreux patronages scolaires, mais il voudrait donner de l'attrait à ces réunions afin qu'elles fussent régulièrement suivies par la majorité des anciens

élèves des écoles primaires. Il vous a écrit de lui adresser un rapport sur les questions suivantes :

Y aurait-il avantage à introduire un élément musical dans les réunions de patronage ?

Dans le cas de l'affirmative, quels moyens pratiques proposeriez-vous pour mettre ce projet à exécution ?

Écrivez ce rapport.

1902. Supérieur. — Beethoven et ses œuvres. — *Le candidat analysera une ou plusieurs œuvres du grand compositeur et s'en servira pour mettre en relief le caractère de sa musique.*

Quels emprunts pourrait-on lui faire pour les chants d'une École normale ?

1903. Élémentaire. — *Vous êtes professeur de musique dans une École normale.*

Comment procéderez-vous pour instituer un véritable enseignement du chant à l'école primaire annexe et pour faire ainsi l'éducation pédagogique des élèves-maîtres ou des élèves-maîtresses, en vue de leurs futures fonctions d'instituteur ou d'institutrice ?

1903. Supérieur. — *Vous connaissez la liste des œuvres inscrites au programme du degré supérieur.*

Citez quelques-unes de ces œuvres (à votre choix), et dites-nous comment vous les ferez connaître et apprécier par des élèves-maîtres ou des élèves-maîtresses d'École normale.

1904. Élémentaire. — *Exposez vos idées sur la dictée musicale. Son objet, son utilité.*

Quelle méthode suivrez-vous pour l'exercice des dictées dans les Écoles annexes ? A l'École normale ?

1904. Supérieur. — *Le programme de l'enseignement du chant dans les Écoles normales comprend des « Notions sur l'histoire de la musique et les principales œuvres des Maîtres ».*

Dans un rapport adressé au Recteur de l'Académie, le professeur de chant expose ses vues personnelles sur l'enseignement correspondant à cette partie du programme.

1905. Élémentaire. — *Le professeur de chant d'une École normale a jugé bon d'entretenir ses élèves du profit, personnel et professionnel, que doit leur assurer l'enseignement musical qu'ils recevront pendant leur séjour à l'école. Il leur donne, en une causerie simple et familière, des indications de nature à les intéresser au travail qu'ils fourniront sous sa direction.*

Reproduire cette allocution du professeur, faite au début de sa première leçon à ses élèves-maîtres (ou maîtresses) de première année.

1905. Supérieur. — *Le professeur de chant d'une École normale fait une leçon sur Hændel aux élèves-maîtres (ou maîtresses) de troisième année. Il analyse celles des œuvres du maître qui lui paraissent le mieux caractériser son génie ; et il montre quels emprunts on pourrait lui faire pour l'enseignement du chant dans les différentes catégories d'écoles.*

Reproduire cette leçon.

1906. Élémentaire. — *On lit dans les directions pédagogiques annexées aux nouveaux programmes des Écoles normales.*

« Considéré au point de vue de l'enseignement primaire, le chant n'est pas un art d'agrément ou un enseignement

de luxe : il peut et il doit devenir un instrument de culture morale et d'éducation civique. »

Comment, dans votre enseignement à l'École normale, ou à l'École primaire supérieure, ou à l'École primaire élémentaire, vous proposez-vous de tenir compte de ces indications ?

1906. Supérieur. — *La liste des œuvres et des auteurs spécialemenl indiqués pour l'examen en* 1906, 1907 et 1908 *comprend plusieurs opéras.*

Estimez-vous que des emprunts puissent être faits à ces opéras en vue de l'enseignement du chant, soit à l'École normale, soit à l'École primaire supérieure, soit à l'École primaire élémentaire ?

Justifiez votre opinion par des exemples précis ; et si vous êtes amené à détacher de ces opéras des morceaux dont l'étude vous paraisse devoir, sous la direction du maître, contribuer heureusement à l'éducation musicale des élèves de telle ou telle des trois catégories, montrez le profit particulier que doit assurer l'étude de chacun de ces morceaux.

1907. Élémentaire. — *Il n'est point de matière du programme pour laquelle l'instituteur puisse sans inconvénient se dispenser de préparer sa classe. Chacun des professeurs d'une École normale a été invité à montrer à ses élèves l'intérêt particulier que présente cette préparation s'appliquant à la matière qu'il enseigne.*

Vous exposerez la petite allocution que le professeur de chant adresse à ses élèves. (*Ces élèves sont des élèves-maîtres ou des élèves-maîtresses de troisième année qui, dans quelques semaines, vont être nommés instituteurs ou institutrices et comme tels chargés de l'enseignement du chant aux écoles primaires élémentaires.*)

1907. Supérieur. — *Schumann est l'un des noms les plus considérables de l'histoire de la musique. Ses principaux lieder sont portés au programme des œuvres que les candidats doivent avoir plus particulièrement étudiées.*

Répondre aussi brièvement et aussi nettement que possible aux trois questions suivantes :

1° *Quels sont les sentiments que Schumann a su exprimer avec le plus de bonheur ?*

2° *Si l'on compare à ce point de vue les lieder de Schumann avec des mélodies d'auteurs français, n'est-on pas frappé de certaines différences très importantes ?*

3° *Quel est le rôle du piano dans la composition de ces lieder, montrez que l'intérêt musical n'est pas uniquement, ni même principalement, dans la partie vocale.*

1908. Élémentaire. — *Vous êtes professeur de chant dans une École normale. Un directeur d'École primaire qui s'intéresse à l'organisation de l'enseignement du chant dans son école vous a posé la question suivante : L'enseignement du chant à l'École primaire élémentaire comporte-t-il des exercices écrits faits en classe ou en dehors de la classe ? Lesquels ? Dans quelle mesure convient-il d'en user ?*

Vous répondrez à cette question en supposant, pour plus de facilité, que l'école dirigée par votre correspondant possède trois classes distinctes : un cours élémentaire (enfants de 7 à 9 ans), un cours moyen (enfants de 9 à 11 ans), un cours supérieur (enfants de 11 à 13 ans). Vous admettrez aussi que les enfants qui entrent au cours élémentaire sortent d'une classe enfantine et connaissent quelques petits chants scolaires appris par audition.

1908. Supérieur. — *Étudiez le rôte qu'ont joué dans le développement de la musique française du* XIXe *siècle :*

Berlioz, César Franck, Saint-Saëns; déterminez les différentes influences qu'ils ont subies ; caractérisez la conception que chacun d'eux a eue de son art, en empruntant des exemples surtout à ces trois ouvrages inscrits au programme de l'examen : l'Enfance du Christ, Ruth, Samson et Dalila.

***

On peut aussi prendre comme sujets de composition les textes officiels donnés au degré supérieur des années suivantes :

— 1905 — *en changeant le nom de l'auteur et en n'indiquant, pour en faire l'analyse, que l'œuvre imposée ;*

— 1906 — *en modifiant le mot* opéra *par tout autre mot désignant un autre genre de composition ;*

— 1907 — *Schubert au lieu de Schumann.*



QUESTIONS POSÉES

AU

CONCOURS NATIONAL DE PÉDAGOGIE MUSICALE

OUVERT PAR

l'Académie des ARTISTES-MUSICIENS

(1907-1908)

---

1. *A quelles études doit se livrer le musicien qui veut se consacrer à l'enseignement musical ?*

2. *Quel doit être le but intellectuel et moral de l'enseignement musical ?*

3. *Citez quelques ouvrages ou écrits touchant la bibliographie, la pédagogie ou la science musicales ?*

4. *Quelles qualités morales et intellectuelles doit posséder le professeur de musique ?*

5. *Par quels moyens le professeur de musique peut-il former le goût musical chez les enfants ?*

6. *Développez cette pensée d'Aristote* : « *Il est impossible de ne pas reconnaître la puissance de la musique, et il faut se servir de cette puissance dans l'éducation.* »

7. *Utilité de la mémoire dans les études musicales ; moyen de la développer ; rôle des chants scolaires.*

8. *Quels moyens à employer pour la dictée musicale ?*

9. *Donnez quelques détails sur la voix humaine, son étendue, ses organes, son hygiène, ses qualités, ses défauts. Moyen de la corriger ou de l'améliorer.*

10. *Qu'est-ce que le rythme ? Son importance ; différence avec la mesure.*

11. *Son musical : ses qualités, hauteur, timbre, intensité, durée. Différence entre le son et le bruit. Classement des sons et des sons résultants.*

12. *Que savez-vous de la musique nommée plain-chant et des modes dits Ecclésiastiques ?*

13. *A quels signes reconnaissez-vous qu'un élève a des dispositions pour la musique ?*

14. *Qu'entendez-vous par musique classique et par musique facile, et par quoi jugez-vous qu'une musique quelconque mérite des égards ?*

15. *Quelle est l'importance des connaissances historiques en musique ?*

16. *Qu'appelez-vous « musique populaire » et quelle est celle (religieuse ou profane) qu'il faut propager ?*

17. *Comment s'y prendre (ou quels moyens employer) pour développer le goût musical parmi le peuple ?*

18. *En quoi le mode mineur est-il relatif du mode majeur et quel est le principe de la génération des gammes ?*

19. *Quel est, à votre avis, la meilleure définition de la musique ?*

20. *Qu'appelez-vous mélodie ?*

ORGANISATION

DE

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

DANS

L'ENSEIGNEMENT PRIMAIRE

Historique.
Enseignement de la musique à l'Étranger.
Extraits de décrets, arrêtés, etc.
Programmes.
Traitements et indemnités des maîtres auxiliaires.

Historique de l'Enseignement de la musique dans l'Enseignement primaire; sa législation actuelle.

La musique est le plus populaire de tous les arts : elle dispose d'une incomparable puissance éducative, elle élève l'esprit et développe ou crée chez l'enfant le sens du Beau. Aussi, les grands pédagogues antiques réclamèrent-ils son enseignement pour l'éducation de la jeunesse (1).

L'enseignement collectif de la musique ne prit son essor qu'avec saint Grégoire, qui fonda à Rome une école destinée à former des chantres capables d'en propager partout la théorie et la pratique.

Au VIIIe siècle, Charlemagne organisa une école de chant qui avait pour but de donner plus d'unité dans l'enseignement de la musique religieuse. Contrairement à ce qu'avait fait le pape Grégoire, Charlemagne destina spécialement cette école à sa chapelle. Autant par dévouement que par l'esprit d'unité qu'il montra en toutes choses, Charles se prodiguait lui-même : quand on ne le voyait pas comme inspecteur ou professeur, on le rencontrait au milieu des enfants, chantant avec eux pour leur donner l'exemple.

Jusqu'au XIe siècle, l'enseignement collectif de la musique était plutôt défectueux, en raison du manque de méthode. Avec Guido d'Arezzo, cet enseignement devient plus pratique; en l'espace d'une année, les élèves studieux peuvent être considérés comme assez bons musiciens.

(1) Voici à ce sujet ce que dit Aristote : « Il est impossible de ne pas reconnaître la puissance de la musique, et puisque cette puissance est bien réelle, il faut nécessairement s'en servir dans l'éducation des enfants. »

L'étude de la musique dans les écoles se trouve étroitement liée à l'instruction primaire élémentaire. Longtemps, on considéra le chant comme superflu, pour ne pas dire inutile; seul le plain-chant était enseigné et, le plus souvent, d'une façon irrégulière. Dans certaines communes, les leçons étaient facultatives ; dans d'autres, on ne les donnait qu'aux enfants qui montraient quelques dispositions. Jusqu'alors, les leçons de musique avaient pour but principal de former des chantres et des enfants de chœur, afin d'assurer le chant aux offices religieux.

L'étude officielle de la musique dans les écoles primaires ne date que de 1833. D'après la loi du 28 juin, article 1er, elle ne fut obligatoire que pour l'enseignement primaire supérieur.

C'est en 1836 que la musique fut inscrite anx programmes des brevets de capacité. Il est à remarquer que l'arrêté du 28 juin, exigeant le chant au brevet élémentaire pour les institutrices, ne le demande aux instituteurs que pour le brevet supérieur. De plus, l'article 16 de cet arrêté fixait un délai de trois ans pour que cette partie de l'examen devînt obligatoire.

Ce délai, qui n'était en somme qu'une disposition transitoire, ne pouvait suffire à des candidats qui n'avaient que peu ou point été exercés dans cette branche d'enseignement. Aussi, en 1838, par décision spéciale, le Conseil de l'Instruction publique autorisait « les candidats n'ayant pas de voix d'y suppléer au moyen de la musique instrumentale, sans préjudice de l'examen théorique sur la matière. »

Quoique obligatoire dans quelques examens, la musique était encore loin d'être prospère à cette époque, dans les écoles ; aucune direction pratique n'était donnée pour cet enseignement : la méthode manquait. Après cinq années

d'essais, Wilhem (1) fut heureux de voir adopter par la Ville de Paris sa méthode d'enseignement mutuel de la musique, à la suite d'une décision prise le 4 mai 1838, qui créait des cours destinés aux adultes, et dont l'article 4 était ainsi conçu : « *Le chant continuera à être enseigné sous la direction et d'après la méthode de M. Wilhem.* »

Peu de temps après, en 1840, MM. Galin, Paris, Chevé (2) opposèrent à la musique notée, et à son enseignement, la musique en chiffres, préconisée par J.-J. Rousseau et modifiée par eux.

Les discussions les plus passionnées se soulevèrent à l'apparition de cette méthode (3), qui, en dehors de son écriture, était essentiellement basée sur les deux modes : *ut majeur* et *la mineur*, et possédait, de plus, des procédés pédagogiques différents de ceux qui étaient employés dans l'enseignement mutuel.

Sont-ce les polémiques qui eurent lieu à ce sujet, ou la révolution de 1848, qui empêchèrent de rendre obligatoire l'enseignement du chant dans les Écoles primaires élémentaires ? Nous ne saurions le dire, mais toujours est-il, c'est qu'un projet qui fut établi dans ce sens ne put aboutir.

En 1850, au moment même où commençaient à paraître en France les sociétés orphéoniques, le chant fut supprimé aux épreuves du brevet élémentaire; de plus, il devint matière facultative dans l'enseignement primaire.

Jusqu'en 1882, seuls deux arrêtés sont à signaler : l'arrêté du 30 janvier 1865, rendant l'enseignement du

---

(1) WILHEM (Guillaume-Louis Bocquillon, dit) (1781-1842) fut directeur général de l'enseignement musical dans les écoles de la Ville de Paris.

(2) CHEVÉ (Émile-Joseph-Maurice) (1804-1864) publia avec sa femme, Nanine Paris, toute une série d'écrits sur la notation musicale en chiffres.

(3) Déjà, en 1821, Pierre GALIN, professeur de mathématiques au lycée de Bordeaux, avait ouvert des cours populaires dans lesquels il enseignait la musique d'après une méthode nouvelle appelée *Méloplaste*.

chant obligatoire dans les Écoles normales; et l'arrêté du 8 février 1867, instituant au ministère de l'Instruction publique un « comité de patronage » pour développer cet enseignement dans toutes les écoles.

Si la musique n'était plus apprise officiellement, les successeurs de Wilhem n'en continuèrent pas moins à la propager. De nouveaux cours gratuits pour les adultes furent créés ; les sociétés musicales, les associations populaires suivirent leur exemple, et la Ville de Paris ne cessa pas d'encourager son enseignement dans les classes du jour. (*Cet enseignement, confié à des professeurs spéciaux* (1) *hommes et femmes, munis d'un certificat d'aptitude* (2), *se trouve placé actuellement sous la surveillance d'un Inspecteur principal secondé par deux inspecteurs divisionnaires.*)

C'est la loi du 28 mars 1882 qui, supprimant toute distinction de matières facultatives et de matières obligatoires, comprit dans son programme le chant comme une des connaissances fondamentales nécessaires à tous.

Dès 1880, en vue de la réorganisation de l'enseignement primaire, avant de proposer au Conseil supérieur de l'Instruction publique les matières nécessaires à l'élaboration des programmes de l'enseignement du chant dans les Écoles primaires et dans les Écoles normales, le ministre de l'Instruction publique demanda à quelques sommités musicales ou universitaires, de bien vouloir lui adresser des propositions et de lui faire connaître leurs vues à cet égard (3).

---

(1) Pour 1908-1909, le personnel enseignant se compose de 61 professeurs hommes et de 70 professeurs femmes. Inspecteur principal : M. Aug. Chapuis ; inspecteurs divisionnaires : MM. A. de Martini et A. Drouin.

(2) Voir page 13 le programme d'examen.

(3) Voir les remarquables rapports sur l'enseignement du chant adressés en 1880 et 1881 au ministre de l'Instruction publique par MM. Saint-Saëns, Bourgault-Ducoudray, Chouquet, Marcadier, Danhauser, Vervoitte, Dupaigne et Amand Chevé. Ces rapports ont été publiés par les soins de l'administration en 1884.

Une commission, ayant pour mission de faire un rapport d'ensemble, fut alors nommée ; ce rapport eut pour résultat l'établissement d'un programme musical officiel.

Au sujet des moyens d'exécution concernant la réalisation du programme, la sous-commission, dès le début de ses travaux, avait émis le double vœu suivant :

« 1° Qu'une épreuve *obligatoire*, portant sur la musique, fût introduite dans les examens pour l'obtention du certificat d'études primaires ;

« 2° Qu'une épreuve *obligatoire* fût introduite dans les examens d'admission aux écoles normales. »

La première partie de ce vœu ne fut pas prise en considération, mais l'article 9 de l'arrêté du 23 décembre 1889 fait figurer le chant parmi les matières comprises dans les épreuves du *Certificat d'études primaires supérieures.*

Le résultat fut tout autre pour la dernière partie de ce vœu. L'arrêté du 23 juillet 1881, modifié par d'autres arrêtés, et principalement par celui du 18 janvier 1887 (art 92), impose une épreuve obligatoire de chant aux aspirants et aspirantes des examens d'admission aux Écoles normales.

Nous avons vu précédemment que la musique ne fut inscrite aux programmes des brevets de capacité qu'en 1836. Cette épreuve qui, au brevet élémentaire, n'était exigible que pour les institutrices, devint obligatoire pour les instituteurs en 1887. L'article 148 de l'arrêté du 18 janvier, ainsi conçu : « *Questions et exercices très élémentaires de solfège* » le fait entrer dans les épreuves orales constituant la troisième série. Il faut croire que cette épreuve a moins d'importance que les autres, puisque 10 points seulement lui sont attribués, tandis que pour les autres matières le maximum est fixé

à 20. A la même époque, l'épreuve de musique est supprimée à l'examen du brevet supérieur.

En 1905, la musique figure de nouveau et sous une autre forme, aux programmes du brevet supérieur ; elle est classée parmi les épreuves écrites de la seconde série. L'arrêté du 4 août (art. 152) indique « *une dictée musicale suivie de questions théoriques, très simples, sur le texte donné* ». De plus, cette épreuve, cotée de 0 à 20, est éliminatoire avec la note 0.

Pour donner une garantie sérieuse aux candidats, le législateur a cru devoir adjoindre à la commission d'examen des personnes reconnues compétentes et prises en dehors de l'université. Voici ce que dit l'article 138 du même arrêté : « Des examinateurs spéciaux peuvent être adjoints à la Commission pour les épreuves de chant, etc...., ils prennent part aux travaux de la Commission avec voix délibérative pour les épreuves seulement en vue desquelles ils ont été désignés. »

Complétant la nouvelle législation concernant l'enseignement musical dans les écoles primaires, l'arrêté du 28 juillet 1886, modifié le 18 janvier 1887, instituait un certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les Écoles normales et les Écoles primaires supérieures. Uniquement supérieur au début, cet examen fut scindé en 1895 et divisé en degré élémentaire et en degré supérieur (1).

Ici se termine l'exposé de législation scolaire, qui nous montre la place qu'a pu prendre la musique dans l'Enseignement primaire en France. Certes, il est possible de faire mieux au point de vue encouragement, mais au point de vue enseignement, il ne faut pas croire que nous sommes en retard sur nos voisins ; question de

---

(1) Voir page I les programmes des différentes épreuves.

méthode à part, nos professeurs sont aussi capables que les leurs, ils font peut-être aussi bien, mais ils ne font pas mieux. Il y a et il y aura toujours des élèves apathiques, mais le nombre en sera moins grand du jour où la musique, devenant exigible aux examens du certificat d'études primaires, sera moins négligée à l'école; l'éducation générale de ce fait ne pourra qu'y gagner.



Enseignement de la musique à l'étranger.

Pourquoi l'Allemagne est-elle considérée comme une nation musicienne par excellence ? C'est que chez elle, peut-être plus qu'ailleurs, on attache une importance très grande à l'enseignement de la musique. On y poursuit surtout un but : exalter l'ardeur patriotique du peuple, par l'exécution de chants rappelant les hauts faits des aïeux.

Les philosophes, les grands hommes d'État, ont toujours encouragé la musique ; Bismarck aimait à faire allusion aux vieilles chansons allemandes qui, dans un même sentiment de fraternité, réunissaient les différentes contrées de la Germanie.

En Allemagne, les instituteurs cultivent avec passion la musique et *principalement le chant* la plupart d'entre eux peuvent s'accompagner sur un instrument. Aussi, les concerts scolaires sont-ils fréquents. Ces fêtes, auxquelles prennent part les élèves, sont considérées comme des encouragements à l'étude. Les poésies récitées, les morceaux chantés sont ordinairement choisis parmi ceux qui ont été appris et expliqués en classe.

Dans les grandes villes, il n'est pas rare de rencontrer des sociétés chorales composées exclusivement d'instituteurs qui, souvent, viennent prêter leur concours aux fêtes municipales.

Dans les écoles primaires, l'enseignement de la musique est exclusivement donné par les instituteurs ; le temps consacré au chant est, pour chaque classe, de deux heures

par semaine, le chant en est la base principale. Pendant les deux premières années, le maître s'attache à l'émission des sons ainsi qu'à l'éducation de l'oreille. Pour les exercices par audition, l'instituteur emploie des cartons muraux, comme on le faisait primitivement en France avec la méthode Wilhem. Pour faire attaquer ou pour montrer un exemple, il se sert ordinairement d'un violon ; les institutrices ont à leur disposition un petit harmonium portatif et quelquefois un piano.

Vers la troisième année commence seulement l'étude théorique et pratique de la musique, comprenant : la mesure ; les valeurs de notes et les silences (1) ; cette étude se fait d'après la méthode en chiffres ; des exercices écrits sont combinés avec des exercices chantés. Les sons composant l'accord parfait sont chantés exclusivement au début.

Dès la quatrième année, la méthode usuelle remplace la méthode chiffrée et les élèves, divisés en plusieurs parties, sont alors exercés à la musique chorale. Une salle spéciale est affectée à chaque groupe scolaire pour étudier les morceaux d'ensemble.

Si l'Autriche et la Suisse suivent les mêmes méthodes que l'Allemagne, il n'en est pas de même pour la Belgique, l'Italie et l'Espagne, qui prennent de préférence celles employées en France.

En Angleterre, le chant choral est aussi en honneur, mais son enseignement dans les écoles est plutôt en retard sur les autres nations.

Signalons une méthode musicale répandue : la " *Tonic sol-fa* " qui supprime la notation usuelle, comme le fait la méthode Galin, Paris, Chevé. Ici, les chiffres sont

---

(1) On ne se sert en Allemagne que d'un seul terme pour les silences, qui est le mot *pause*. Les notes sont désignées par les lettres de l'alphabet : A pour *la*, B pour *si*, etc.

remplacés par la lettre initiale de la note (2), avec un ensemble de moyens plus compliqués.

En Amérique, le chant est enseigné bien avant le solfège; l'enseignement de la musique est donné par les instituteurs eux-mêmes.

---

(2) Pour ne pas confondre le *si* avec le sol commençant par la même letttre la première est appelée *ti* (te). Cette méthode est très répandue au Canada. Comme en Allemagne, les tonalités restent désignées par les majuscules A, B, C, D, E, F, G



Extraits de décrets, arrêtés, etc.

Nous croyons utile de donner des extraits des principaux décrets, arrêtés ou règlements sur l'exécution des lois scolaires; ils donneront au candidat le moyen de s'inspirer de l'esprit qui les a dictés.

De facultatif qu'il était dans les programmes de 1850, le chant est devenu un enseignement obligatoire en 1882. (On a vu précédemment l'historique de cet enseignement.)

A cette époque, le règlement disait :

« Les leçons de chant occuperont de une à deux heures par semaine, indépendamment des exercices de chant qui auront lieu tous les jours, *soit dans les intervalles qui sépareront les autres exercices scolaires,* soit à la rentrée et à la sortie des classes. »

(Les mots en italique ci-dessus, ont été supprimés dans le règlement reproduit en 1887.)

— On s'attachera à *former l'oreille* de l'enfant et à lui inspirer le *goût* et le *sentiment* de l'art.

— On accordera à cet enseignement autant de soin qu'aux autres.

— Dès le début, on s'efforcera d'obtenir une bonne émission de la voix, une articulation irréprochable, une respiration correcte, une intelligence exacte de la phrase musicale. Ici, plus qu'ailleurs encore, les principes doivent être fermement assurés : il serait difficile, presque impossible, de corriger de mauvaises habitudes.

— On fera chanter avec douceur pour ne pas fatiguer la voix.

— On expliquera toujours au préalable le sujet et les paroles des chants mis à l'étude.

— On songera plus à enseigner la pratique que la théorie de la musique.

— Ne pas choisir de morceaux écrits en dehors des limites de la voix de l'enfant.

— Apporter la plus grande attention au choix des morceaux.

— Donner toujours le ton avant de chanter un morceau et à l'aide du diapason normal.

— Éviter de ne faire apprendre aux enfants que des marches ou des pas redoublés.

— Se procurer des mélodies de différents caractères, afin de varier l'enseignement.

— Exiger que tous les élèves battent la mesure par des mouvements de la main, et ne jamais tolérer que les temps soient marqués par des mouvements du pied.

Extraits du DÉCRET ayant pour objet l'exécution de la loi organique de l'enseignement primaire (18 janvier 1887.)

Le Président de la République française ;

Sur le rapport du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ;

Vu la loi du 30 octobre 1886, sur l'organisation de l'enseignement primaire ;

Le Conseil supérieur de l'Instruction publique entendu,

Décrète :

TITRE PREMIER

De l'enseignement public.

CHAPITRE PREMIER

Écoles maternelles et classes enfantines.

Article premier. — Des écoles maternelles sont des établissements de première éducation où les enfants des deux sexes reçoivent en commun les soins que réclame leur développement physique, moral et intellectuel.

Les enfants peuvent y être admis dès l'âge de deux ans révolus et y rester jusqu'à l'âge de six ans.

Art. 2. — Les classes enfantines forment le degré intermédiaire entre l'école maternelle et l'école primaire. Elles ne peuvent exister que comme annexe d'une école primaire élémentaire ou d'une école maternelle.

Les enfants des deux sexes y sont admis depuis l'âge de quatre ans au moins à sept ans au plus. Ils y reçoivent, avec l'éducation de l'école maternelle, un commencement d'instruction élémentaire.

Art. 4. — L'enseignement dans les écoles maternelles et les classes enfantines comprend :

1° Des jeux, des mouvements gradués et accompagnés de *chants ;*

CHAPITRE II

Écoles primaires élémentaires.

SECTION III

(*De l'enseignement.*)

Art. 27. — L'instruction primaire élémentaire comprend :

. . . .

Les éléments du *chant.*

Art. 28. — L'école primaire élémentaire est ouverte aux enfants de six ans révolus à treize ans révolus.

CHAPITRE III

SECTION I

De l'organisation des écoles primaires supérieures et des cours complémentaires.

Art. 30. — Les établissements d'enseignement primaire supérieur prennent le nom de « cours complémentaires », s'ils sont annexés à une école primaire élémentaire et placés sous la même direction. Ils prennent le nom « d'école primaire supérieure », s'ils sont installés dans un local distinct et sous une direction différente de celle de l'école élémentaire.

La durée des études dans les cours complémentaires est de deux ans au maximum.

. . . .

L'école primaire supérieure comprend au moins deux années d'études ; elle est dite de plein exercice si elle en comprend trois ou plus.

Art. 33. — *Des maîtres auxiliaires* peuvent être attachés, soit aux cours complémentaires, soit aux écoles primaires supérieures, et chargés des enseignements spéciaux auxquels le directeur, les professeurs et les adjoints ne suffiraient pas.

CHAPITRE V

Écoles normales primaires.

SECTION I

Art. 56. — Les écoles normales primaires sont des établissements publics destinés à former des instituteurs ou des institutrices pour les écoles publiques : écoles maternelles, écoles primaires élémentaires et écoles primaires supérieures.

Art. 57. — Les écoles normales relèvent du recteur, sous l'autorité du ministre de l'Instruction publique.

Art. 59. — La durée du cours d'études est de trois ans.

Art. 61. — Une école primaire, dans laquelle les élèves s'exercent à la pratique de l'enseignement, sous la direction d'un maître spécialement nommé à cet effet, est annexée à chaque école normale.

SECTION II

Du personnel administratif et du personnel enseignant.

Art. 65. — L'enseignement est donné par des professeurs nommés par le ministre et, à défaut, par des instituteurs délégués par le ministre à titre provisoire en qualité de maîtres adjoints, et qui doivent être pourvus du brevet supérieur et du certificat d'aptitude pédagogique ;

Des maîtres spéciaux, nommés ou délégués par le ministre, suivant qu'ils sont ou non pourvus du titre de capacité correspondant à la fonction qu'ils exercent, peuvent être chargés, à défaut de professeurs pourvus des mêmes titres.

SECTION IV

De l'enseignement.

Art. 82. — L'enseignement dans les écoles normales primaires, soit d'instituteurs, soit d'institutrices, comprend :

. . . .

14° *Le chant et la musique.*

Un arrêté ministériel pris en conseil supérieur déterminera, d'une manière générale, l'emploi du temps, les programmes d'enseignement des diverses matières, ainsi que le nombre d'heures assigné à chacune d'elles.

TITRE II

Des titres de capacité

CHAPITRE II

Art. 114. — Les candidats au certificat d'aptitude à l'enseignement du *chant*, doivent être âgés de dix-huit ans révolus au moment de leur inscription (1).

Art. 115. — Aucune dispense d'âge ou de stage ne peut être accordée pour l'un quelconque des examens mentionnés aux articles 109 et 114 ci-dessus, que par décision ministérielle rendue sur l'avis du recteur et du comité consultatif de l'enseignement primaire.

---

(1) Par arrêté du 29 avril 1895, les candidats doivent être âgés de vingt et un ans révolus au moment de leur inscription et justifier de deux ans d'exercice dans un établissement public ou privé.

Extraits de l'ARRÊTÉ ayant pour objet l'exécution de la loi organique de l'enseignement primaire (18 *janvier* 1887).

TITRE PREMIER

CHAPITRE II

Écoles primaires élémentaires.

SECTION I

Art. 9. — L'enseignement dans les écoles primaires élémentaires est partagé en trois cours : cours élémentaire, cours moyen, cours supérieur (1).

La constitution de ces trois cours est *obligatoire* dans toutes les écoles, quel que soit le nombre des classes et des élèves.

Art. 10. — La durée des études se divise comme il suit :

Cours élémentaire : deux ans, de 7 à 9 ans (2) ;

Cours moyen : deux ans, de 9 à 11 ans ;

Cours supérieur : deux ans, de 11 à 13 ans.

Art. 19. — La répartition des exercices doit satisfaire aux conditions générales ci-après déterminées :

. . . .

V. — (7°) Les leçons de chant occuperont de une à deux heures par semaine (3) indépendamment des exercices de chant, qui auront lieu tous les jours à la rentrée et à la sortie des classes.

---

(1) En plus des cours indiqués ci-dessus, d'autres classes peuvent être annexées à l'école élémentaire : 1° une classe enfantine, *cours préparatoire*, où les élèves sont reçus dès l'âge de 6 ans et quelquefois même à 5 ans ; 2° un *cours complémentaire*, premier degré de l'enseignement primaire supérieur.

(2) Bien entendu, l'âge n'est donné que comme une indication, il ne peut servir de règle absolue.

(3) Par délibération du Conseil départemental de la Seine, du 30 juillet 1898, il a été créé dans les écoles de la Ville de Paris des cours dits supérieurs B (la majorité des élèves non pourvus du certificat d'études) et des cours qualifiés supérieurs A (la majorité des élèves, sinon tous, avec le certificat d'études).

Dans ces deux cours, l'enseignement du chant est ainsi réparti par semaine :

Cours supérieur B : 1 heure ;

Cours supérieur A : 1 heure 1/2.

CHAPITRE III

SECTION I

De l'organisation des écoles primaires supérieures.

Art. 24. — L'étendue et les limites de l'enseignement primaire supérieur dans les écoles publiques sont déterminées, pour chacune des matières obligatoires, par les programmes annexés au présent arrêté.

Art. 26. — Dans les trois premières années d'enseignement primaire supérieur, il y aura en moyenne six heures de classe par jour (le dimanche et le jeudi exceptés). La répartition du temps sera faite de telle sorte qu'il soit attribué par semaine : *une heure à la musique* (1).

Art. 29. — L'enseignement du *chant* sera, autant que possible, confié à des maîtres attachés à l'école.

Art. 33. — Des professeurs spéciaux peuvent être chargés de donner cet enseignement.

CHAPITRE V

Écoles normales primaires.

SECTION II

De l'enseignement.

Art. 96. — L'enseignement dans les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices est donné conformément aux programmes annexés au présent arrêté.

Art. 97. — La répartition des matières d'enseignement est réglée par année et par cours, conformément au tableau suivant :

Chant et musique, deux heures par semaine dans chacune des trois années.

. . . .

Art. 99. — Les élèves de deuxième et de troisième année sont fréquemment exercés, soit en classe, soit dans des conférences, à l'enseignement oral sur chacune des matières du programme d'études. Sous la direction de leur professeur, ils rendent compte d'une leçon, exposent une question du cours ou les résultats d'un travail personnel.

Les élèves de troisième année font, en outre, à tour de rôle, des leçons devant leurs professeurs et les élèves-maîtres. La leçon dure

---

(1) Le chant n'est pas inscrit parmi les matières enseignées en *quatrième année.*

une demi-heure au plus. Elle porte sur un sujet d'enseignement ou de méthode choisi par l'élève et agréé par le directeur ou la directrice. Elle donne lieu, de la part des élèves, à des observations critiques, qui sont complétées ou rectifiées par les professeurs, le directeur ou la directrice.

Art. 100.— Dans toute école normale, le directeur et la directrice veilleront à ce que l'enseignement ne soit, dans aucune de ses parties, détourné du but auquel il doit tendre et à ce que les différents professeurs s'efforcent surtout de faire acquérir à leurs élèves les qualités intellectuelles et morales indispensables à l'instituteur. Ils leur recommanderont d'éviter la recherche des détails, des subtilités et des curiosités qui feraient perdre à l'enseignement des écoles normales son caractère pratique et professionnel.

Ils s'assureront que les devoirs écrits des élèves sont corrigés et annotés avec soin par les professeurs et qu'il est donné un temps suffisant, dans tous les cours, aux interrogations et aux récapitulations.

Ils proscriront l'usage des manuels, des cours de dictées, des copies, des cahiers dits de mise au net, en un mot, de tout procédé qui encouragerait le travail machinal et tendrait à substituer un effort de mémoire à un effort de réflexion.

Ils prendront soin que, dans tous les cours professés à l'école et dans les exercices de l'école ou des écoles annexes, il soit fait une large part à l'étude des méthodes et des procédés propres à l'enseignement primaire.

Extraits des programmes annexés à l'arrêté du 18 janvier 1887 complétés par l'arrêté du 9 mars 1897.

II

ÉDUCATION INTELLECTUELLE

L'éducation intellectuelle, telle que peut la faire l'école primaire publique, est facile à caractériser.

Elle ne donne qu'un nombre limité de connaissances. Mais ces connaissances sont choisies de telle sorte, que non seulement elles assurent à l'enfant tout le savoir pratique dont il aura besoin dans la vie, mais encore elles agissent sur ses facultés, forment son esprit, le cultivent, l'étendent et constituent vraiment une éducation.

L'idéal de l'école primaire n'est pas d'enseigner beaucoup, mais de bien enseigner (1). L'enfant qui en sort sait peu, mais sait bien; l'instruction qu'il a reçue est restreinte, mais elle n'est pas superficielle. Ce n'est pas une demi-instruction, et celui qui la possède ne sera pas un demi-savant : car ce qui fait qu'une instruction est dans son genre complète ou incomplète, ce n'est pas l'étendue plus ou moins vaste du domaine qu'elle cultive, c'est la manière dont elle l'a cultivé.

L'instruction primaire, en raison de l'âge des élèves et des carrières auxquelles ils se destinent, n'a ni le temps ni les moyens de leur faire parcourir un cycle d'études égal à celui de l'enseignement secondaire ; ce qu'elle peut faire pour eux, c'est que leurs études leur profitent autant et leur rendent, dans une sphère plus humble, les mêmes services que les études secondaires aux éléves de lycées ; c'est que les uns comme les autres emportent de l'enseignement public d'abord une somme de connaissances appropriées à leurs futurs besoins, ensuite et surtout de bonnes habi-

(1) « L'enseignement primaire étant, avant tout, un enseignement des principes, et les principes ne pouvant être trop souvent reproduits pour pénétrer, il est nécessaire que l'enfant repasse incessamment sur les mêmes traces, c'est-à-dire que les développements des différents cours puissent s'étendre et les exercices d'application s'élever d'un degré à chaque cours, sans que le fond cesse d'être le même. » O. GRÉARD (*Education et instruction. — Enseignement primaire, page* 81).

tudes d'esprit, une intelligence ouverte et éveillée, des idées claires, du jugement, de la réflexion, de l'ordre et de la justesse dans la pensée et dans le langage. « L'objet de l'enseignement primaire, — comme on l'a très justement dit, — n'est pas d'embrasser sur les diverses matières auxquels il touche tout ce qu'il est possible de savoir, mais de bien apprendre dans chacune d'elles ce qu'il n'est pas permis d'ignorer. »

L'objet de l'enseignement étant ainsi défini, la méthode à suivre s'impose d'elle-même : elle ne peut consister ni dans une suite de procédés mécaniques, ni dans le seul apprentissage de ces premiers instruments de communication : la lecture, l'écriture, le calcul, ni dans une froide succession de leçons exposant aux élèves les différents chapitres d'un cours.

La seule méthode qui convienne à l'enseignement primaire est celle qui fait intervenir tour à tour le maître et les élèves, qui entretient, pour ainsi dire, entre eux et lui un continuel échange d'idées sous des formes variées, souples et ingénieusement graduées. Le maître part toujours de ce que les enfants savent, et procédant du connu à l'inconnu, du facile au difficile, il les conduit, par l'enchaînement des questions orales ou des devoirs écrits, à découvrir les conséquences d'un principe, les applications d'une règle, ou inversement les principes et les règles qu'ils ont déjà inconsciemment appliqués.

En tout enseignement, le maître, pour commencer, se sert d'objets sensibles, fait voir et toucher les choses, met les enfants en présence de réalités concrètes, puis, peu à peu, il les exerce à en dégager l'idée abstraite, à comparer, à généraliser, à raisonner sans le secours d'exemples matériels.

C'est donc par un appel incessant à l'attention, au jugement, à la spontanéité intellectuelle de l'élève, que l'enseignement primaire peut se soutenir. Il est essentiellement intuitif et pratique : *intuitif*, c'est-à-dire qu'il compte avant tout sur le bon sens naturel, sur la force de l'évidence, sur cette puissance innée qu'a l'esprit humain de saisir du premier regard et sans démonstration, non pas toutes les vérités, mais les vérités les plus simples et les plus fondamentales ; *pratique*, c'est-à-dire qu'il ne perd jamais de vue que les éléves de l'école primaire n'ont pas de temps à perdre en discussions oiseuses, en théories savantes, en curiosités scolastiques, et que ce n'est pas trop de cinq à six années de séjour à l'école pour les munir du petit trésor d'idées dont ils ont strictement besoin, et surtout pour les mettre en état de le conserver et de le grossir dans la suite.

C'est à cette double condition que l'enseignement primaire peut entreprendre l'éducation et la culture de l'esprit ; c'est, pour ainsi dire, la nature seule qui le guide : il développe parallè-

lement les diverses facultés de l'intelligence par le seul moyen dont il dispose, c'est-à-dire en les exerçant d'une manière simple, spontanée, presque instinctive ; il forme le jugement en amenant l'enfant à juger, l'esprit d'observation en faisant beaucoup observer, le raisonnement en aidant l'enfant à raisonner lui-même et sans règle de logique.

Cette confiance dans les forces naturelles de l'esprit qui ne demandent qu'à se développer, et cette absence de toute prétention à la science proprement dite conviennent à tout enseignement rudimentaire, mais s'imposent surtout à l'école primaire publique, qui doit agir non sur quelques enfants pris à part, mais sur la masse de la population enfantine. L'enseignement y est nécessairement collectif et simultané ; le maître ne peut se donner à quelques-uns, il se doit à tous ; c'est par les résultats obtenus sur l'ensemble de sa classe, et non pas sur une élite seulement, que son œuvre pédagogique doit être appréciée. Quelles que soient les inégalités d'intelligence que présentent ses élèves, il est un minimum de connaissances et d'aptitudes que l'enseignement primaire doit communiquer, sauf des exceptions très rares, à tous les élèves : ce niveau sera très facilement dépassé par quelques uns ; mais, le fût-il, s'il n'est pas atteint par tout le reste de la classe, le maître n'a pas bien compris sa tâche ou ne l'a pas entièrement remplie.

Extraits de l'ARRÊTÉ relatif aux Écoles normales primaires (4 *août* 1905, *n*° 1688).

A. *Enseignement, examen.*

(Les articles 1 et 2 correspondent aux articles 96 et 97 du chapitre IV, de l'arrêté du 18 janvier 1887 (page 142).

Art. 3. — L'examen de fin d'études normales de troisième année porte sur les études et les exercices professionnels de cette année.

Art. 4. — L'examen comprend :

. . . .

2° Une leçon faite aux élèves de l'école annexe ou d'application sur des matières du programme des écoles primaires élémentaires, tiré au sort par l'aspirant. (Durée de la préparation : une heure.)

. . . .

B. *Emploi du temps. — Exercices professionnels.*

Art. 8. — L'emploi du temps est ainsi réglé :

. . . .

Aucun cours n'a lieu le dimanche ni dans l'après-midi des jeudis.

Art 10. — . . . .

On réservera l'après-midi au dessin, au *chant*, etc.

Art. 13. — Pendant la troisième année d'études, les élèves font à tour de rôle une conférence, qui est critiquée par leurs camarades.



Programmes

ÉCOLES MATERNELLES

SECTION DES PETITS ENFANTS *de 2 à 5 ans*. — Chants à l'unisson, très simples.

SECTION DES ENFANTS *de 5 à 6 ans*. — Chants à l'unisson et à deux parties (1), exclusivement appris par l'audition.

Dans la *classe enfantine* ou dans *l'école maternelle*, la maîtresse doit se borner à enseigner aux enfants, par audition, des chants très simples à une voix, associés autant que possible à des mouvements physiques (marches, rondes, danses, jeux, etc.), de façon à développer simultanément en eux le sentiment de l'intonation et du rythme.

Au commencement, la maîtresse choisira les enfants dont la voix est la plus douce, la plus juste, la plus agréable ; elle les fera chanter, tantôt seuls, tantôt par groupes, de façon à entraîner ainsi, par imitation, les organisations moins favorisées. (*Programme adopté par le Conseil supérieur de l'Instruction publique. — Arrêté du* 23 *juillet* 1883.)

(1) Dans un fascicule concernant l'enseignement du chant, publié en 1889 par le Musée pédagogique, M. A. Cornet, Inspecteur d'Académie de la Marne, fait des réserves sur certains exercices qu'il traite d'ambitieux, notamment le *chant à deux parties* pour les enfants de 5 à 7 ans.

Il est à remarquer que plus loin, au cours élémentaire (enfants de 7 à 9 ans), on ne parle que de chants faciles à une voix.

ÉCOLES PRIMAIRES ÉLÉMENTAIRES

Programme officiel rédigé en 1882. (*Arrêté du* 23 *juillet* 1883.)

SECTION ENFANTINE *de 5 à 7 ans.* — Petits chants des salles d'asile. Chants à l'unisson et à deux parties, exclusivement appris par l'audition.

COURS ÉLÉMENTAIRE *de 7 à 9 ans.* — *Intonation.* — Enseignement, par audition, de chants faciles à une voix, parmi lesquels figurent la gamme majeure et la gamme mineure (prendre le ton au diapason).

Quand la gamme majeure et la gamme mineure seront sues par cœur, le maître enseignera aux enfants les noms des notes et leur représentation sur le tableau noir.

Exercices d'intonation et dictées orales. (Cette partie pratique ayant une grande importance, le professeur doit insister tout spécialement.)

Mesure. — Dans les airs appris par audition, notamment dans les marches, danses ou rondes bien rythmées, le maître fera remarquer aux enfants le retour périodique de sons plus forts que les autres formant les *temps forts* et comprenant entre eux les *temps faibles.*

Mesures simples à 2, 4 et 3 temps. (Le maître fera battre la mesure par des mouvements de la main et ne tolérera jamais que les temps soient marqués par des mouvements du pied.)

Lecture et écriture sous la dictée de chants simples à une voix, soit en chiffres, soit sur la portée en clé de *sol*, dans les tons d'*ut majeur* et de *la mineur*, à 2, 4 et 3 temps.

Exercices de mémoire.

COURS MOYEN *de 9 à 11 ans.* — Revision des matières enseignées dans le cours élémentaire.

Intonation. — Explication et enseignement pratique de la gamme dans les tons majeurs de *sol*, de *ré*, de *la*, de *fa*, de *si b*, de *mi b*, et des tons mineurs relatifs.

Définition du dièse et du bémol.

Mode majeur et mode mineur ; leur division en tons et demi-

tons; explication sommaire des degrés et des intervalles. — Gamme chromatique. — Modulations. — Armure de la clé.

Dans chacun des tons majeurs et mineurs déjà étudiés, répétition en clé de *sol* des mêmes exercices d'intonation qu'en *ut majeur* et en *la mineur.*

Exercices sur l'intonation des intervalles.

Mesure. — Division binaire et ternaire du temps. Figures des notes : ronde, blanche, noire, croche, double croche, triple croche et silences correspondants, point et liaison.

Mesures à $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ et $\frac{9}{8}$

Exercices sur le rythme, en commençant par les mesures les plus simples.

Étude pratique de la clé de *fa.*

Lecture et écriture sous la dictée de chants avec ou sans paroles, à une, deux et trois voix, dans les tons et avec les rythmes connus.

Etude et exécution de chants avec paroles.

Exercices de mémoire.

COURS SUPÉRIEUR *de* 11 *à* 13 *ans.* — Revision.

Explication des clés d'*ut*, de *sol*, et de *fa.*

Notions sur les différents modes diatoniques : explication des différentes formes de la gamme mineure. — Exemples des modes diatoniques choisis soit parmi les mélodies les plus connues, soit parmi les vieux airs populaires des campagnes.

Des mouvements ; usage du métronome.

Des nuances. — Idée générale d'une phrase musicale.

Notions très élémentaires d'harmonie : intervalles consonnants et dissonants ; — accords parfaits ; — renversements ; — accords de septième. (Définitions avec exemples à l'appui.)

Dictées orales et écrites. — Lecture à première vue de chants à deux et à trois parties.

Étude et exécutions de chœurs à deux, trois et quatre parties.

N. B. — *Le maître devra, pendant cette dernière année d'étude, faire connaître et apprendre à ses élèves le plus grand nombre possible de morceaux choisis dans les œuvres consacrées.*

PRESCRIPTIONS GÉNÉRALES. — Il importe de bien établir que le maître doit chercher avant tout à donner aux enfants le goût de la musique, en leur épargnant autant que possible les difficultés théoriques. Ainsi il les formera à émettre nettement les sons, à chanter juste, à bien conduire et à ménager leur voix, et leur inspirera par là le désir d'être bientôt en état de faire correctement leur partie dans un chœur. Ce sera là toute son ambition, comme c'est le but de cet enseignement.

Le professeur pourra, dans la pratique, choisir, de la *notation usuelle* ou de la *notation en chiffres*, celle qui mettra le plus promptement

possible les élèves en état de chanter et d'exécuter des chœurs. Toutefois il est bien entendu que *la connaissance de la notation usuelle est obligatoire.*

Dans les deux années du cours élémentaire, le maître devra s'abstenir de toute explication théorique proprement dite, et se borner, pour chaque chose nouvelle, à donner une définition claire appuyée d'un exemple (1).

Dans l'exécution des airs, aussi bien que dans les exercices, il devra attacher une grande importance à la qualité du son, à la respiration. Il fera observer les nuances et accoutumera les élèves à chanter sans forcer la voix. Il devra veiller à ce que la prononciation soit nette et correcte.

Il sera bon d'associer, autant que faire se pourra, des chants avec paroles appropriées aux actes de la vie de tous les jours (départ pour la récréation, pour les repas, marches, repos, etc.).

Le chant ne sera pas associé aux exercices gymnastiques proprement dits.

---

(1) En musique, le cours élémentaire doit être considéré comme un cours d'initiation, l'enseignement prendra une forme familière, en employant, autant que possible, des exercices concrets ; tout ce qui pourrait être aride, confus, sera réservé aux autres cours.

Au cours moyen, on donnera aux enfants un ensemble de notions plus positives qui, plus tard, au cours supérieur, seront développées, approfondies et complétées.

ÉCOLES COMMUNALES DE LA VILLE DE PARIS

Le programme de l'enseignement de la musique dans les Écoles communales de la Ville de Paris, que nous donnons ci-après, est un document officiel qui peut servir de base dans la confection d'un programme approprié.

COURS ÉLÉMENTAIRES (1)

PROGRAMME DE 1re ANNÉE

(Enfants âgés de 6 à 7 ans, en moyenne.)

1er TRIMESTRE

(Octobre, novembre et décembre.)

Chants faciles à une voix, appris par audition.

2e et 3e TRIMESTRES

Enseignement par audition :

Notes. Noms des notes.
Intonation. Gamme d'*ut* majeur.
— Tons et demi-tons.
— Exercices d'intonation avec les notes de la gamme gamme d'*ut* majeur.
— Exercices de dictée orale avec les notes de la gamme d'*ut* majeur.
— Continuation des chants faciles à une voix.

Portée. Explication de la portée.

---

(1) Dans les cours élémentaires, la leçon de musique est donnée par les instituteurs ou les institutrices munis d'un certificat d'aptitude spécial (de 2e ordre).
Cette leçon est donnée chaque jour ; sa durée est de vingt minutes pour chaque classe ; plusieurs classes ne pourront être réunies.

PROGRAMME DE 2e ANNÉE

(Enfants âgés de 7 à 8 ans, en moyenne.)

1er TRIMESTRE

(Octobre, novembre et décembre.)

Récapitulation des matières apprises pendant la 1re année.

2e et 3e TRIMESTRES

Répétition des exercices de la 1re année, mais en les écrivant au tableau (1).

Figures des notes. Ronde, blanche et noire.

Silences équivalents. Pause, demi-pause, soupir.

Mesures à $\frac{2}{4}$ et à C (faire battre la mesure).

Altérations. Le dièse, le bémol, le bécarre.

Gamme de LA *mineur.* Application des exercices faits précédemment sur la gamme d'*ut* majeur.

Chants à une voix. Continuer à enseigner les chants à une voix par audition. Faire lire sur la musique les chants déjà sus dont la notation ne contient que les signes musicaux connus des élèves.

PROGRAMME DE 3e ANNÉE

(Enfants âgés de 8 à 9 ans, en moyenne.)

1er TRIMESTRE

(Octobre, novembre, décembre.)

Récapitulation des matières apprises pendant la 2e année.

Répétition des exercices et des chants de la 2e année auxquels on ajoutera :

Figures des notes. La croche.

Silences. Le demi-soupir.

Mesure à $\frac{3}{4}$ (faire toujours battre la mesure).

Gammes de *sol* majeur, de *mi* mineur, de *fa* majeur et de *ré* mineur.

Exercices d'intonation et de dictée orale sur ces gammes.

Chants faciles à deux voix (et toujours des chants à une voix).

(Pendant cette 3e année, on mettra entre les mains des enfants des solfèges faciles ainsi que la musique des chants à une et à deux voix.)

---

(1) La dictée orale est comprise dans ces exercices.

RECOMMANDATIONS GÉNÉRALES

Dès la première année d'étude, l'instituteur doit battre lui-même la mesure des chants qu'il enseigne.

Il prendra le ton à l'aide du diapason, le donnera et le fera prendre *avec soin* aux élèves avant de commencer un chant ou un exercice d'intonation.

Il fera attaquer les chants avec ensemble et devra les faire exécuter rigoureusement en mesure.

Pendant ces trois années, l'instituteur s'attachera toujours à la justesse et à la bonne émission du son ; à la respiration, à la fermeté de l'articulation et à la pureté de la prononciation. Il fera observer les nuances et chanter avec douceur pour ne pas fatiguer la voix des jeunes enfants.

Avant de mettre un chant à l'étude, l'instituteur devra le savoir lui-même de mémoire ; il en expliquera le sujet et les paroles afin que les enfants puissent donner à ce chant le caractère qui lui convient.

Il fera répéter souvent, et *toujours avec le même soin*, les chants appris et sus, les faisant dire aussi individuellement.

Enfin il s'efforcera surtout de développer chez ses élèves le sentiment musical et le goût de la musique.

COURS MOYENS (1)

1er TRIMESTRE

(Octobre, novembre et décembre.)

Récapitulation générale des matières apprises dans les cours élémentaires.

La portée. Lignes supplémentaires.

Les clés. Définition.

— Étude spéciale de la clé de *sol.*

*Gamme d'*ut *majeur.* Sa division en tons et demi-tons.

— Noms des degrés de la gamme.

— Explication sommaire des intervalles compris dans la gamme d'*ut* majeur.

— Exercices d'intonation sur ces mêmes intervalles.

Dictée d'intonation orale et écrite simultanément, en rapport avec les exercices du trimestre.

(1) A partir du premier cours moyen, la musique est enseignée par un instituteur spécial de chant muni d'un certificat d'aptitude de premier ordre.

2e TRIMESTRE

(Janvier, février et mars.)

Figures des notes. Signes de durée.
Les silences. Leurs différentes figures.
Théorie de la mesure simple à deux, à trois et à quatre temps.
— Exercices pratiques sur ces mesures, en employant seulement la ronde, la blanche, la noire et la croche, ainsi que les silences équivalents.
Altération. Le dièse, le bémol et le bécarre.
— Demi-ton diatonique et demi-ton chromatique.
Gamme de la *mineur.* Explication sommaire des intervalles compris dans la gamme de *la* mineur.
— Exercices d'intonation sur ces mêmes intervalles.
Dictée d'intonation, orale et écrite simultanément en rapport avec les exercices du trimestre.

3e TRIMESTRE

(Avril, mai et juin.)

Gamme chromatique.
— Le point, la liaison et le triolet.
Gammes de *sol* majeur, *mi* mineur, *fa* majeur, *ré* mineur, *ré* majeur, *si* mineur, *si* bémol majeur, *sol* mineur.
Dictée d'intonation et de durée, orale et écrite simultanément, en rapport avec les exercices du trimestre.
Chants avec paroles, à une et à deux voix.

(Juillet.)

Récapitulation générale.

Étude des morceaux pour la distribution des prix.

RÉSUMÉ

A la fin de cette année d'étude, les élèves studieux doivent être en état :

1° De chanter, à première vue, un morceau facile écrit dans une mesure simple, soit à 2, à 3 ou 4 temps, pouvant contenir les différentes valeurs comprises de la ronde à la croche inclusivement, et dans une tonalité majeure ou mineure pouvant avoir jusqu'à deux altérations à la clé ;

2° De faire une dictée très élémentaire ;

3° De répondre aux questions de théorie qui découlent de ce programme.

RECOMMANDATIONS GÉNÉRALES

Division de la leçon.

On conseille aux professeurs de diviser ainsi chaque leçon d'une heure, sauf les modifications que les circonstances exigeraient :

Consacrer environ	10	minutes	à la théorie.
	10	—	à la dictée.
	20	—	aux exercices au tableau et à la lecture du solfège.
	20	—	aux chœurs avec paroles.
Total.....	50	minutes.	

Emission du son.

1° S'attacher au mécanisme de la respiration.

2° Faire prendre le registre de fausset à partir du *fa* placé en clé de *sol* dans le premier interligne.

Mesure.

Exiger que tous les élèves battent la mesure par des mouvements de la main, et ne jamais tolérer que les temps soient marqués par des mouvements du pied.

Chants avec paroles.

Indépendamment des nuances et du style, veiller à ce que la prononciation soit nette et correcte.

COURS SUPÉRIEURS

1er TRIMESTRE

(Octobre, novembre et décembre.)

Récapitulation rapide des matières enseignées dans le cours moyen.

Intervalles. Intervalles simples et redoublés, leur composition, leurs renversements.

Gamme majeure. Sa constitution, le tétracorde, gammes en dièses, gammes en bémols.

Mesures à $\frac{3}{8}$ et à $\frac{2}{2}$

— Signes de reprise, renvoi, point d'orgue, point d'arrêt.

***Dictée** d'intonation et de durée*, orale et écrite simultanément, en rapport avec les exercices du trimestre.

Chœurs à deux ou trois voix, selon le degré d'avancement des élèves (1).

2e TRIMESTRE

(Janvier, février et mars.)

Gamme mineure. Sa constitution, gammes relatives.
— La double croche, la triple croche et la quadruple croche, ainsi que les silences équivalents.
— Le double point. Le sextolet ou sixain.
Théorie de la mesure composée à 2 et à 4 temps $\left(\frac{6}{8}\right)$ et $\left(\frac{12}{8}\right)$
— Exercices pratiques sur ces mesures.
Dictée d'intonation et de durée, orale et écrite simultanément, en rapport avec les exercices du trimestre.
Chœurs à trois voix.

3e TRIMESTRE

(Avril, mai et juin.)

Gamme chromatique tonale. Double dièse, double bémol.
Enharmonie. Gammes enharmoniques.
— Modulation.
Théorie de la mesure composée à trois temps $\left(\frac{9}{8}\right)$ (2).
— Exercices pratiques sur cette mesure.
— Du mouvement, explication du métronome.
Dictée telle qu'elle se pratique au concours.
Chœurs à trois voix.

(Juillet.)

Récapitulation générale.

Étude des morceaux pour la distribution des prix.

Nota. — Aux recommandations faites pour l'enseignement du cours moyen, on ajoute :

Commencer chaque leçon par une gamme majeure, une gamme mineure et une gamme chromatique solfiées ou vocalisées lentement

---

(1) Indépendamment des chœurs à deux et à trois voix, on devra toujours enseigner, dans le cours supérieur, les chants à une voix appris dans les cours élémentaires et moyens. On pourra ainsi, dans quelques occasions, faire chanter tous les élèves de l'école réunis.

(2) Le programme ne fait pas mention de certaines mesures employées rarement, telles que $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{16}$, etc. ; le professeur se bornera à les mentionner dans une leçon générale sur les différentes mesures.

avec la plus grande justesse, ainsi que par quelques exercices vocalisés dans lesquels on s'attachera spécialement à la respiration et au timbre. (Cette dernière recommandation est très importante.)

(Voir, page 141, note 3, la délibération du Conseil départemental de la Seine, concernant la division du cours supérieur, en cours A et en cours B.)

COURS COMPLÉMENTAIRES

Extrait du programme-modèle

CHANT

GARÇONS ET FILLES

Exercices généraux d'intonation et de mesure. — Intervalles et rythmes. — Exercices oraux ou écrits de dictée musicale. — Exercices de solfège. — Étude des principaux tons majeurs et de leurs relatifs mineurs.

Chants scolaires à deux voix.

Le temps consacré à l'enseignement du chant est de 1 heure 1/2 par semaine en deux leçons.

Pour les cours complémentaires professionnels (garçons) et ménagers (filles), le chant est réduit à une heure en une leçon.

LA MUSIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

Projet de réforme soumis à la section permanente du Conseil supérieur par M. Chaumié, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

L'enseignement musical dans les lycées et collèges de garçons et de jeunes filles a pour objet l'éducation de la voix et de l'oreille. Plus particulièrement son but est de former le goût, d'initier les jeunes gens aux belles œuvres et de contribuer ainsi, tout en leur offrant un salutaire divertissement, à l'éducation générale de l'esprit et du sentiment.

L'exercice du chant est obligatoire pour tous les élèves, sauf durant le temps où se produit la mue de la voix. Le directeur ou la directrice de l'établissement sont seuls juges des dispenses qui pourraient être accordées sur le désir exprimé par les familles.

Chaque élève a une fiche individuelle qui le suit, depuis le début de ses études jusqu'à la sortie de l'établissement, et sur laquelle le professeur inscrit, à la fin de chaque année scolaire, le registre de la voix de l'élève, ses qualités et ses défauts, — de timbre, de justesse, d'articulation ou d'émission.

Les élèves sont groupés en trois divisions (qui, dans les établissements très peuplés, peuvent donner lieu à des subdivisions) :

Division élémentaire, comprenant les classes de huitième et de septième ;

Division moyenne, comprenant les classes de la sixième à la troisième inclusivement ;

Division supérieure : comprenant les classes de seconde, première, philosophie et mathématiques.

Dans les lycées et collèges de jeunes filles, les élèves sont groupées en deux ou trois divisions, suivant l'importance de chaque établissement.

De ces trois divisions, la dernière — division supérieure — prend le titre de « Choral du lycée... » Elle seule *doit* chanter dans les fêtes données par l'établissement et *peut* chanter, après autorisation du Recteur, dans certaines fêtes publiques. Dans les deux autres divisions, on s'attache à préparer de bons sujets pour ce « choral », dont l'existence doit contribuer à marquer la personnalité de l'établissement.

Dans la division élémentaire, le professeur se borne à faire faire des exercices de lecture musicale et de solfège, durant lesquels tous les élèves doivent battre la mesure avec la main.

Dans la division moyenne, les mêmes exercices continuent. On y ajoute, à partir de la cinquième, la dictée musicale, et quelques éléments très simples de théorie. A partir de la classe de quatrième on classe les voix (ténors, barytons, etc.) et on les exerce à part, s'il y a lieu, en créant des subdivisions.

Dans la division supérieure, le professeur apprend aux élèves des compositions chorales à plusieurs parties *a capella* ou à l'unisson dont le choix, aussi bien pour les paroles que pour la musique, doit être approuvé par le chef de l'établissement. Toute préoccupation de virtuosité doit être écartée de ces études ; le maître s'attache surtout à obtenir des élèves une bonne tenue, une émission franche et normale, un sens juste de la valeur des paroles et des notes, une indication suffisante des nuances, un style correct. Accessoirement et à propos de chaque œuvre exécutée, le maître donne aux élèves quelques notions sommaires sur la notation, sur la grammaire et l'histoire de la musique, sur la biographie des grands compositeurs.

Un surveillant est mis à sa disposition par le chef de l'établissement pour assurer le bon ordre pendant les leçons.

Les leçons ont lieu, autant que possible, le jeudi, et remplacent une récréation. Elles sont d'une heure par semaine pour toutes les catégories d'élèves.

ÉCOLES PRIMAIRES SUPÉRIEURES

(Une heure par semaine dans les trois premières années)

PREMIÈRE ANNÉE

(*Revision des connaissances acquises à l'école primaire élémentaire*).

Exercices, au tableau, d'intonation et de mesure ; intervalles et rythmes. — Dictées orales et écrites en *do* majeur, puis dans les tons voisins. — Exercices de lecture de solfèges gradués. — (*Lecture collective et lecture individuelle.*) — Principaux tons majeurs, ton de *la* mineur. — Exercices de prononciation et de diction. — Chants scolaires à deux voix.

DEUXIÈME ANNÉE

Comparaison des intervalles ; déplacements de la tonique et génération de la gamme. — Clés de *sol* et de *fa* ; — mesures les plus usitées. — Dictées et solfèges faciles dans les principaux tons majeurs et leurs relatifs mineurs. — Chants scolaires à deux voix.

TROISIÈME ANNÉE

Mêmes exercices qu'en seconde année, à un degré plus élevé. — Histoire de la musique : choisir des passages dans les œuvres les plus populaires des grands maîtres, les faire étudier ; donner quelques brèves notions sur leurs auteurs.

Arrêté du 23 juillet 1883.

relatif aux épreuves de chant dans l'examen d'admission aux Écoles normales

Article unique. — L'examen que doivent subir pour le chant et la musique les candidats à l'École normale comprendra trois épreuves orales, savoir :

1° Une interrogation sur les matières du cours moyen des écoles primaires (1).

2° La lecture à vue d'un morceau de solfège facile, écrit en clé de *sol* dans les tons *d'ut majeur*, *fa majeur*, *sol majeur*, *ré mineur*, *mi mineur* ou *la mineur* (mesure à 2, 3 ou 4 temps) ;

3° Une dictée orale très simple.

Il sera tenu compte au candidat de l'exécution du chant avec paroles et de la connaissance d'un instrument (orgue, piano ou harmonium.)

---

(1) Ces dispositions ont été modifiées par l'article 92 de l'arrêté du 18 janvier 1887 (III), qui impose une interrogation sur les matières du cours supérieur des écoles primaires.

ÉCOLES NORMALES

(Arrêté du 2 août 1881.)

(Deux heures par semaine dans les trois années (1))

PREMIÈRE ANNÉE

Principes élémentaires de musique (2). — Prononciation et diction. — Émission vocale. — Respiration. — Classement des voix. — Exercices d'intonation sur la gamme majeure et mineure avec les mesures simples (tons d'*ut*, *sol*, *fa* majeurs et leurs relatifs mineurs).

Dictées faciles. — Exécution de morceaux simples.

Exercices élémentaires de mécanisme sur l'orgue ou le piano.

DEUXIÈME ANNÉE

Continuation des études de mesure et d'intonation.

Lecture et dictées musicales, orales et écrites, dans tous les tons majeurs et mineurs avec les clés de *sol* et de *fa*.

Exécution de morceaux à plusieurs voix.

Continuation des exercices sur l'orgue ou le piano.

TROISIÈME ANNÉE

Exécutions chorales.

Étude élémentaire de l'accompagnement et de l'harmonie simple, appliquée aux chants scolaires.

Continuation des exercices sur l'orgue ou le piano.

Notions sur l'histoire de la musique et les principales œuvres des Maîtres.

---

(1) Musique vocale, deux leçons d'une demi-heure par semaine dans chaque année.
Musique instrumentale, deux leçons d'une demi-heure par semaine dans chaque année.
L'enseignement du chant et de l'orgue ou du piano est pris sur le temps de étude, mais il est plus spécialement donné le jeudi et le dimanche.
Le temps consacré aux exercices et répétitions est pris sur les récréations.
L'enseignement du chant est donné à chaque division isolément. Les élèves des trois divisions seront fréquemment réunis pour former des chœurs. On peut utilement leur adjoindre des élèves de l'école annexe pour l'exécution des chœurs faciles.

(2) Depuis 1905 (décret du 4 août, art. 119), le galinisme est inscrit dans le programme des écoles normales primaires à titre obligatoire.

Traitements et indemnités des maîtres auxiliaires.

Écoles normales — Écoles supérieures.

LES HEURES DE SERVICE DU PERSONNEL
DES ÉCOLES NORMALES

Décret du 19 juillet 1890 (Extrait).

Art. 2. — Les professeurs munis d'un des diplômes spéciaux prévus par l'article 21 de la loi du 30 octobre 1886 pour les enseignements accessoires, qui, en dehors de l'enseignement général dont ils sont chargés et dans les limites des heures réglementaires de service déterminées par l'article 1er, donnent un de ces enseignements, reçoivent les allocations suivantes, annuelles et non soumises à retenue :

Pour le chant et la musique . . . . 200 francs.

Dans le cas où les professeurs chargés d'un de ces enseignements sont obligés d'y consacrer un certain nombre d'heures en sus des heures réglementaires, ils reçoivent, outre l'indemnité ci-dessus prévue, une rétribution calculée à raison de 100 francs par an pour chaque heure d'enseignement par semaine, sans toutefois que ces deux allocations réunies puissent, en aucun cas, dépasser les maxima suivants :

Pour l'enseignement du chant et de la musique. 400 francs.

Art. 3. — Aucune des heures supplémentaires prévues au paragraphe 2 de l'article précédent ne peut être attribuée à un professeur que par une décision ministérielle prise sur la demande du Directeur et sur la proposition du Recteur.

LE PERSONNEL DES ÉCOLES PRIMAIRES SUPÉRIEURES

DE LA VILLE DE PARIS

Décret du 3 août 1890 (Extraits).

Art. 3. — Les maîtres auxiliaires pour les enseignements accessoires doivent être pourvus du diplôme spécial correspondant aux fonctions qu'ils exercent et tel qu'il est déterminé par les réglements universitaires. A défaut du diplôme requis, ils ne peuvent être que délégués à titre provisoire dans leurs fonctions.

Ils sont nommés ou délégués par le préfet, dans les conditions spécifiées par l'article 28, § 2 de la loi du 30 octobre 1886.

Art. 12. — Les maîtres auxiliaires pour les enseignements accessoires reçoivent une allocation annuelle non soumise à retenue et dont le taux, calculé à raison d'une heure de leçon par semaine, est fixé ainsi qu'il suit :

Chant . . . . de 200 à 300 francs.

Les maîtres chargés de ces divers enseignements reçoivent, au moment de leur nomination, l'allocation la moins élevée ; ils peuvent, après trois années au moins d'exercice, obtenir des augmentations successives de 25 francs par an, jusqu'à ce qu'elles aient atteint le taux maximum.

Réduction du personnel des Ecoles normales.

9 août 1894. — n° 1123 (Extrait)

Les enseignements accessoires doivent seuls donner droit à une allocation complémentaire ; il est à désirer que le personnel enseignant de l'école en soit le plus souvent chargé.

Le personnel des Ecoles primaires.

4 octobre 1894. — N° 1131 (Extrait)

Les maîtres et les maîtresses auxiliaires qui sont désignés par le ministre, à la condition de posséder le brevet de capacité correspondant à l'enseignement qu'ils donnent, sont ainsi rétribués.

Chant et musique . . . . . . 100, 125, 150 francs.

Les augmentations ne peuvent être accordées qu'au bout de cinq années.

Certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les Ecoles normales et les Ecoles supérieures.

(29 avril 1895. — N° 1159)

Le certificat d'aptitude à l'enseignement du chant (*degré élémentaire et degré supérieur*) est compris au nombre des certificats spéciaux pour les enseignements accessoires.

Personnel des Ecoles normales de la Seine.

(25 mai 1895. — N° 1136.) (Extraits).

Nul ne peut-être chargé, à titre de maître ou de maîtresse auxiliaire, dans les écoles normales de la Seine, d'un enseignement accessoire, s'il n'est muni du brevet de capacité correspondant à cet enseignement.

Le taux de la rétribution non soumise à retenue est fixé, pour chaque heure d'enseignement, de la maniére suivante :

Chant et musique . . . . 200, 250, 300 francs.

Les augmentations ne peuvent être obtenues qu'au bout de trois ans.

Décret relatif à l'organisation des Ecoles annexes dans les Ecoles normales du département de la Seine.

(25 mai 1895. — N° 1163.)

L'enseignement du chant peut être donné par des maîtres et maîtresses auxiliaires qui reçoivent une indemnité annuelle, pour chaque heure d'enseignement par semaine, de 200 francs au début et de 300 francs au maximum.

Les cours dits accessoires dans les Ecoles normales.

(28 juin 1895. — N° 1167.)

Pour réaliser des économies compatibles avec la bonne marche des services, il convient d'étudier le moyen de remplacer peu à peu le personnel spécial chargé des cours accessoires dans les écoles

normales par le personnel ordinaire, en commençant par la première année. La substitution est facile pour les cours de chant et de gymnastique et devra être faite dès la rentrée. Les leçons de début pour le dessin d'imitation pourront être attribuées aux professeurs de sciences chargés du dessin industriel.

En outre, à partir du 1er octobre 1895, il y aura lieu d'appliquer le taux de rémunération prévu par le décret du 4 octobre 1894.

Loi du 19 juillet 1889.

Art. 15. — Les maîtres auxiliaires chargés d'enseignements accessoires dans les écoles primaires supérieures, dans les conditions prévues par les articles 20 et 28 de la loi du 30 octobre 1886, reçoivent une allocation calculée sur le pied de 50 à 100 francs par an pour chaque heure d'enseignement par semaine. Cette allocation n'est pas soumise à retenue.

Arrêté fixant le chiffre des indemnités à allouer aux professeurs d'Ecoles normales pourvus des certificats d'aptitude à l'enseignement du chant (etc.).

(13 mars. — N° 794.)

Les indemnités annuelles à allouer aux professeurs d'écoles normales sont ainsi fixées :

Chant et musique.......................... 200 francs.

Le même professeur ne peut cumuler plusieurs de ces indemnités (*langues vivantes, dessin, etc.*).

Enseignement du chant.

(20 février 1892. — N° 995.)

Les concessions d'harmoniums seront accordées à l'avenir à titre de récompense exceptionnelle aux écoles primaires élémentaires où l'enseignement du chant aura donné les meilleurs résultats.

Les demandes devront être adressées au 5me bureau de la Direction de l'Enseignement primaire ; elles seront instruites par MM. les Inspecteurs d'Académie et par l'Inspection générale.

APPENDICE

Au moment où paraît ce volume, une circulaire ministérielle concernant l'épreuve musicale du brevet supérieur, que nous insérons *in extenso*, semble donner raison à ce que nous écrivons page 79 et aux aperçus que déjà, dans des articles d'un journal musical, nous avions énoncés il y a quelques années.

CIRCULAIRE DU 1er SEPTEMBRE 1908 RELATIVE A L'ÉPREUVE DE MUSIQUE DU BREVET SUPÉRIEUR

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à Monsieur le Recteur de l'Académie d...

De divers côtés, et à plusieurs reprises, on m'a signalé la médiocrité des résultats que donne l'enseignement du chant et de la musique dans les écoles primaires et dans les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices. Sans doute les élèves-maîtres et les élèves-maîtresses — ces dernières surtout — sont exercés à l'exécution de chœurs qu'ils ont plaisir à chanter ; sans doute ils ne demeurent pas personnellement insensibles au charme, rebelles à l'influence de la musique qu'ils interprètent ; mais il n'y a le plus souvent chez eux que des satisfactions individuelles dont le souvenir s'efface assez vite : après l'école normale, les difficultés d'un enseignement pratique auquel ils sont mal préparés rebutent leurs premiers efforts. Comment initier leurs élèves aux éléments du solfège qu'ils connaissent eux-mêmes d'une façon si imparfaite ? Comment révéler et faire aimer à lenrs écoliers la musique à l'aide des chants populaires, s'ils ne peuvent utiliser que ceux qu'ils savent par cœur, pour les avoir entendus et chantés un grand nombre de fois à l'école normale ?

L'insuffisance de cette préparation est assurément très regrettable et il me paraît urgent de chercher à y remédier.

Je vous rappelle que les directions pédagogiques jointes aux récents programmes ont précisé le but qui devait être poursuivi à

l'école normale dans l'enseignement du chant et de la musique, et indiqué les moyens à mettre en œuvre pour atteindre ce but. Précédé des épreuves du brevet élémentaire et du concours d'admission à l'école normale, suivi de la composition de musique du brevet supérieur, le programme de musique des 1re et 2e années d'école normale n'est ni trop ambitieux ni trop élevé. Il serait d'ailleurs aussi imprudent de le louer dès à présent sans réserve que de le condamner sans appel : c'est de l'expérience qu'il faut attendre sa justification. Encore faut-il cependant que l'essai en soit loyal et que les circonstances en vue desquelles il a été conçu et rédigé se trouvent réalisées. Des inquiétudes assez vives ont été manifestées à cet égard.

Dans la plupart des centres d'examen, qu'il s'agisse du brevet élémentaire, qu'il s'agisse du concours d'admission à l'Ecole normale, on s'attacherait systématiquement à diminuer l'importance de l'épreuve de musique. Il y a bien des prescriptions fort nettes édictées aux articles 92 et 93, 148 et 149 de l'arrêté organique du 18 janvier 1887 ; mais un procédé spécial de notation ou de classement permet de les éluder. Dans ces conditions, et avec la complicité de leurs maîtres, beaucoup d'aspirants négligent de travailler le programme de musique du cours supérieur des écoles élémentaires sur lequel ils doivent être interrogés. Et alors c'est au professeur de chant de l'Ecole normale qu'il appartient de reprendre un enseignement qui aurait dû être donné antérieurement : au programme véritable, il est obligé de substituer un autre programme simplifié et écourté ; il en résulte que le niveau des études musicales à l'école normale est notablement abaissé.

Cependant, l'examen du brevet supérieur comporte une composition de musique qui est la conclusion naturelle des études faites à l'école normale. Cette épreuve ne date que de 1905, et je ne suis pas surpris des tâtonnements qu'a déterminés sa mise en pratique. Mais, à côté d'hésitations bien naturelles, certains errements regrettables ont été portés à ma connaissance. D'abord, les commissions d'examen seraient tentées de réserver à la dictée musicale du brevet supérieur le même traitement qu'aux épreuves similaires du brevet élémentaire et du concours d'admission à l'école normale. On a remarqué, d'autre part, que certains des sujets proposés étaient mal choisis, parce qu'imparfaitement adaptés au savoir des élèves-maîtres, et ne tenaient qu'insuffisamment compte des progrès réalisables pendant un séjour de deux ans à l'école normale.

Je n'ignore pas les difficultés qui peuvent se présenter au sujet de cette épreuve. A qui demander le sujet de dictée musicale ? Comment contrôler la valeur du texte proposé ? Mais j'ai confiance dans l'initiative et le dévouement de Messieurs les Inspec-

teurs d'Académie pour trouver de bonnes solutions : je leur demande seulement de ne point considérer comme une épreuve accessoire l'épreuve de musique du brevet supérieur et de ne point mesurer trop parcimonieusement l'intérêt qu'ils lui témoignent.

Au surplus, je crois devoir appeler leur attention sur les instructions suivantes, élaborées par la Commission d'examen du certificat d'aptitude à l'enseignement du chant et que j'ai approuvées.

Le texte de la dictée doit être simple, d'un contour mélodique nettement accusé, l'ensemble laissant l'impression d'un tout musical au complet développement. La dictée sera facile sans être trop élémentaire : la lecture des directions pédagogiques relatives aux programmes de 1re et de 2e année des Écoles normales, et la connaissance du milieu, permettront d'en fixer le degré de facilité pour chaque centre ; mais, partout, il sera bon, au moins tout d'abord, de montrer des exigences modestes.

La composition de musique (dictée musicale suivie de questions théoriques sur le texte dicté) est une épreuve écrite, qui doit être faite collectivement. C'est là une prescription rigoureuse. (Note insérée au *Bulletin administratif* du 5 mai 1906.)

Pour la fragmentation du texte au moment de la dictée, les renseignements de la circulaire du 18 janvier 1906 m'ont paru devoir être modifiés. On *pourra* dicter le texte, mesure par mesure, mais en rattachant à chaque mesure le son de la première note de la mesure suivante, le fragment ainsi obtenu étant répété trois fois. C'est là un procédé de dictée employée à Paris (1), et qui présente l'avantage de ménager la mémoire des aspirants sans rompre le sens musical de la dictée, le son de la note qui amorce la mesure suivante établissant, par la suspension qu'il marque, un lien nécessaire entre ce qui précède et ce qui va suivre. Mais on *pourra* aussi découper la dictée en phrases d'un nombre égal de mesures, ayant chacune un sens musical bien arrêté, le texte ayant été préparé en vue de cette décomposition. Ainsi le procédé peut varier d'un centre à un

---

(1) Voici du reste exactement ce qu'on fait à Paris :

Avant de commencer l'épreuve, on indique le ton dans lequel la dictée est écrite (sans parler du mode).

On fait entendre le *la* du diapason.

Puis on lit le texte en entier sans interruption.

Ensuite on dicte par fragments, le 1er fragment étant donné deux fois seul, puis une 3e fois enchaîné au 2e fragment ; le 2e fragment étant ainsi enchaîné une 1re fois au fragment précédent, puis donné une 2e fois seul ; enfin une 3e fois enchaîné au fragment suivant — et ainsi de suite jusqu'au dernier fragment, qui est d'abord enchaîné au fragment précédent, puis donné deux fois seul. La fragmentation est d'ailleurs faite mesure par mesure ; mais à chaque mesure on rattache le *son* de la première note de la mesure suivante. Enfin la dictée est relue une dernière fois en entier.

autre, et même, dans un centre, d'une session à une autre session : l'important est de subordonner la difficulté de l'épreuve au niveau des études musicales dans la région, et, si l'on dicte par groupes d'un nombre égal de mesures, d'avoir assuré l'accord entre le texte et le mode de sectionnement adopté.

Les questions théoriques qui suivent la dictée musicale et qui portent sur le texte dicté, d'après les termes mêmes de l'arrêté du 4 août 1905, ont donné lieu à d'assez nombreux malentendus. Ici les questions posées faisaient dépendre la possibilité d'une réponse de la transcription exacte de la dictée, au moins dans le passage visé. Là, pour éviter un tel inconvénient, on proposait des questions théoriques entièrement distinctes de la dictée. Il n'est point malaisé de rattacher au texte de la dictée des questions comportant une réponse dont l'exactitude n'est pas forcément liée à la connaissance même de ce texte, et l'intérêt qu'offrent de telles questions est, d'une part, de conserver à une épreuve qui ne dure que vingt minutes son unité, d'autre part, de bien fixer un niveau qu'il ne faut pas dépasser.

N'oublions pas que les directions pédagogiques jointes aux programmes de 1905 recommandent aux professeurs de l'École normale de s'abstenir soigneusement, dans leur enseignement théorique, « de toute recherche de difficultés » (1).

Les détails qui précèdent sont de nature à dissiper des incertitudes ; mais il ne suffit pas d'observer les directions ainsi tracées ; il importe que la composition de musique du brevet supérieur soit une épreuve sincère à tous égards. Aussi bien la nécessité ne m'apparaît pas moins impérieuse d'appliquer strictement aux épreuves de musique dans tous les examens les prescriptions édictées par les règlements. C'est à cette condition seulement que nous obtiendrons l'amélioration de l'enseignement du chant dans nos écoles et que nous pourrons assurer, par cette amélioration, le développement du goût de la musique en France.

. . . .

Gaston Doumergue.

---

(1) Voici, à titre d'indication, quelques questions théoriques à propos desquelles on retrouvera facilement le lien qui rattachait chacune d'elles au texte de la dictée correspondante :

Définition de la syncope.

Définition du triolet.

Un morceau écrit en *sol* majeur module en *ré* majeur. Par quelle note ?

Quelle est la figure de note qui correspond au quart de soupir ?

Ces deux dernières questions, en particulier, formaient toute la partie théorique d'une composition de musique à une des récentes sessions d'examen du brevet supérieur à Paris.

TABLE DES MATIÈRES

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

spécialement destinés

à la préparation des Examens
pour le Certificat d'aptitude à l'Enseignement
du Chant dans les Écoles Normales
et dans les Écoles de la Ville de Paris.

BARTHE (A.). — *Quatre-vingt-dix Leçons d'Harmonie*.......*Net.* 6 »

Cet ouvrage représente le complément indispensable de tout traité d'harmonie quel qu'il soit. Il amène l'élève méthodiquement et progressivement à mettre en œuvre, dans les leçons libres, la science acquise par l'étude théorique des traités. — Indépendamment des trois intéressantes séries de basses données, chants donnés, basses et chants alternés, les élèves qui préparent un concours important seront heureux de trouver dans cet ouvrage les sujets des Concours Militaires et des Concours du Conservatoire.

BARTHE (A.). — *Réalisation des quatre-vingt-dix Leçons contenues dans le volume précédent*.............................*Net.* 12 »

Elles serviront de terme de comparaison et constitueront de précieux modèles d'écriture élégante et correcte : elles sont de nature à guider particulièrement l'élève dans la recherche des imitations et des contrepoints renversables.

GATEL. — *Traité d'Harmonie*, nouvelle édition bien complète et conforme à l'édition du Conservatoire. Édition-Leduc (in-16).. 2 »

Le même, cartonné.. 2 25

DROUIN (A.) ET BERTRAND (P.). — *Cours pratique d'Harmonie* complet en 5 fascicules. Chaque............................ 2 »

Les 5 fascicules réunis.................................. 6 »

Le but de cet ouvrage est de *populariser l'étude de l'harmonie* en restreignant la part de la mémoire et en faisant appel à l'observation et au raisonnement.

L'élève s'assimile ainsi très rapidement et sans effort les grandes lignes de cette grammaire musicale et arrive *en quelques mois* d'étude à écrire correctement des choses faciles.

Durand (E.). — *Traité complet d'Harmonie*............... *Net*. 25 »

En usage au Conservatoire de Paris et dans ses succursales ainsi que dans les Conservatoires de Belgique, de Suisse, etc., ce traité d'harmonie est le plus clair et le plus complet qui ait été publié jusqu'à ce jour. Aucun accord nouveau, aucune formule nouvelle n'ont échappé au consciencieux professeur, et plus rien n'étonnera les lecteurs de ce remarquable ouvrage dans les œuvres les plus avancées des compositeurs de notre époque. A la fin du traité, outre la table des matières, on a placé une table alphabétique permettant de trouver immédiatement les mots, termes, expressions, etc., aux pages où ils sont expliqués ou employés.

Durand (E.). — *Réalisations des Leçons du Traité d'Harmonie*. *Net* .... 12 »

Ce volume qui fait suite au premier contient le corrigé des Leçons données dans le traité. C'est un ouvrage de grande utilité pour les professeurs, mais son usage sera précieux à tous et même indispensable à tout élève travaillant isolément. En outre, il peut aussi servir comme livre de Lecture d'Harmonie appliquée au piano.

Durand (E.). — *Abrégé du Cours d'Harmonie*............ *Net*. 10 »

Rédigé dans une forme claire et attrayante, d'après le cours complet d'harmonie, et très complet lui-même, l'Abrégé est cependant de proportions assez modérées pour rassurer les personnes que l'importance considérable des ouvrages spéciaux était de nature à effrayer un peu. Cet ouvrage comble donc une lacune en répondant au besoin réel des musiciens qui ne se destinent pas à devenir des harmonistes consommés, mais qui bornent leur ambition à connaître les éléments les plus essentiels de l'harmonie ; ils prendront le goût d'une science un peu abstraite que l'abrégé leur permettra de s'assimiler sans de trop grands efforts. En résumé, cet ouvrage, essentiellement pratique, a résolu ce problème : *apprendre seul l'harmonie*.

Durand (E.). — *Réalisations des Leçons de l'Abrégé*........ *Net*. 5 »

C'est l'auxiliaire précieux des élèves sérieux qui ne s'en serviront pas pour copier le corrigé de leurs leçons ; et ce n'est pas un des moindres attraits de l'Abrégé du Cours d'harmonie que de permettre en cas d'hésitation de trouver la clef d'une difficulté de réalisation.

Durand (E.). — *Traité de Composition Musicale*.......... *Net*. 20 »

Renfermant dans une forme aussi condensée que possible l'ensemble des connaissances utiles à tous les musiciens, ce Traité passe en revue toutes les formes de la composition musicale (sonate, quatuor, fantaisies, musique de danse, musique militaire, musique vocale, opéra, opéra-comique, chœurs, musique religieuse, etc.). Outre plusieurs analyses instructives de morceaux classiques, il contient plus de 600 exemples tirés des grands maîtres : Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, etc., ainsi que des opéras de Glück, Halévy, Hérold, Rossini, Verdi, V. Massé, F. David, Gounod, Bizet, Massenet, Saint-Saëns, Wagner, etc. Cet ouvrage s'adresse aussi

bien aux apprentis compositeurs qu'aux artistes exercés : les uns y trouveront un guide qui les dirigera dans leurs premiers essais, les autres y verront la confirmation écrite et méthodiquement raisonnée de beaucoup de notions, connues parfois un peu confusément et que l'auteur a fixées en préceptes clairs et précis.

HAUSSER (H.), — *Traité pratique de Transposition*, appliquée au piano, au chant, et à tous les instruments............*Net.* 4 »

Ce traité, essentiellement pratique, est *indispensable* à tout amateur de musique susceptible d'être amené un jour à accompagner des chanteurs ou des instrumentistes ; il évite de placer l'élève dans l'obligation de s'assimiler toutes les clefs avant d'aborder les bases de la Transposition et permet d'effectuer à vue (toujours sans l'étude préalable des clefs), les transpositions au demi-ton chromatique et à la seconde inférieure ou supérieure, qui sont celles employées le plus fréquemment. Des tableaux récapitulatifs d'une conception tout à fait nouvelle, qu'on ne rencontre dans aucun autre ouvrage, donnent instantanément tous les renseignements nécessaires à toute transposition. Il contient de nombreux exemples d'exercices tirés des maîtres anciens et modernes et est suivi d'un appendice relatif aux instruments transpositeurs et aux transpositions spéciales aux instruments à pistons.

Tableaux récapitulatifs (Extraits du Traité)............... 0 50

RATEZ (E.). — *Traité élémentaire de Contrepoint et de Fugue*..*Net.* 6 »

On peut reprocher à tous — ou presque tous — les Traités de Contrepoint d'être trop compliqués et, par conséquent, trop coûteux. L'étude du Contrepoint et celle de la Fugue, à laquelle il aboutit, doivent être considérées surtout comme une gymnastique destinée à acquérir et à développer la facilité d'écriture. Poussées trop loin, ces études peuvent aller contre leur but, et, au lieu de féconder l'imagination, la dessécher, en l'occupant à des choses sans application pratique. Il y avait donc une lacune à combler en publiant un Traité de Contrepoint et de Fugue vraiment élémentaire, pratique, et, par son prix, à la portée de tous.

RODOLPHE. — *Solfège*, nouvelle édition (in-16)................ 2 »
— *Solfège complet* (1 vol. B. L., nº 58)..................... 4 »
— Le même, cartonné.................................. 5 »
— *Solfège* à 1 voix, nouvelle édition revue par J. ARNOUD (in-16) 2 »

SOULLIER (Ch.). — *Dictionnaire complet de Musique*............ 2 50
Le même, cartonné.................................. 2 75

THURNER (A.). — *Solfège ou Dictées des Rythmes* (in-8).......... 1 50
— *Dictées musicales d'Intonation*........................ 1 50

ÉCOLE COMPLÈTE du SOLFÈGE

Enseignement Élémentaire et Moyen

DROUIN (A.)

Inspecteur de l'Enseignement du chant dans les Écoles de la Ville de Paris.

144 Exercices élémentaires de Lecture (*intonation, rythme, tonalité*), préparant aux Concours de lecture à vue de la Ville de Paris (*cours moyen*), 1 volume format in-8°, cartonné........ 2 »
Ouvrage exclusivement basé sur le chant des 2 gammes majeure et mineure, et sur l'accord parfait de tonique de deux modes. — Il s'attache déjà à préparer à la modulation, grâce à une ingénieuse disposition des leçons, qui permet au besoin d'enchaîner facilement deux ou plusieurs leçons de tonalités différentes.

156 Exercices de Lecture, faisant suite aux 144 Exercices élémentaires de lecture et préparant la modulation, 1 volume format in-8°, cartonné.................................. 2 »

168 Exercices de Lecture, préparant aux Concours de lecture à vue de la Ville de Paris (*cours supérieur B*, 2e *division*) 1 volume format in-8°, cartonné......................... 2 »

150 Leçons de Solfège, préparant aux Concours de lecture à vue de la Ville de Paris (*cours supérieur B*), 1 volume format in-8° cartonné .... 2 »
Ces leçons s'attachent : 1° à éveiller et développer chez l'élève le sens du phrasé ; 2° à préparer aux difficultés d'intonation qui, dans une leçon unitonale, résultent de l'introduction de sons nouveaux, provoqués par des modulations aux tons voisins de première classe du ton principal.

MULLER (L.)

Solfège pratique et théorique, à l'usage des Sociétés musicales, collèges, pensionnats, contenant 60 chants à 1, 2 et 3 voix, 1 vol. in-16, cartonné............................ 1 25

ROBERT (F.)

Professeur dans les écoles de la ville de Paris.

Leçons de concours a l'usage des cours supérieurs, 2 volumes format in-16, cartonnés, chaque.................. 2 50
Chacune des leçons de ce recueil répond pleinement aux exigences imposées par les Concours de fin d'année des Écoles de la Ville de Paris et plus spécialement par ceux des cours supérieurs B.

Enseignement Supérieur

DUVERNOY (H.)

Professeur au Conservatoire de Paris.

École de Style, leçons manuscrites à changements de clés.
1er volume, 20 leçons (élèves chanteurs).................. 3 »
2e volume, 20 leçons (élèves instrumentistes).............. 3 »
Les mêmes, sans accompagnement, chaque volume .... 1 »

90 Leçons mélodiques, leçons à changements de clés,
3 volumes avec accompagnement de piano, chaque.......... 3 50
Les mêmes sans accompagnement, chaque................. 1 »

DU MÊME AUTEUR

VADE-MECUM

DU

DIRECTEUR

DE

SOCIÉTÉS CHORALES

Prix net : 4 francs

Ce volume est l'indispensable guide de tout *Directeur de Société chorale* ou de tout musicien aspirant à le devenir.

Toutes les connaissances qui lui sont nécessaires se trouvent, en effet, minutieusement passées en revue.

1° *Education artistique du Directeur*, ses rapports avec la société, sous-directeur, répétiteurs.

2° Considérations techniques très complètes sur les voix et leur classification, sur l'union des voix en vue d'un ensemble harmonieux bien équilibré, sur la justesse des sons, les moyens de l'assurer, et sur le groupement des choristes.

3° Étude et interprétation des chœurs, conduite des répétitions, nuances, prononciation, articulation, respiration, mouvements, mesure.

4° Choix des chœurs et traditions.

5° Organisation et préparation des concours, concerts, composition des programmes.

M. Bayer, dont le nom fait autorité dans le monde des jurys orphéoniques, a coordonné, dans cet ouvrage, les résultats de l'expérience qu'il a acquise au cours de plus de trente années d'enseignement musical, de direction de grands ensembles vocaux (sociétés chorales, chœurs des Concerts-Colonne, ensembles scolaires, etc.), et aussi par des présences fréquentes dans les jurys des plus importants concours.

Paris. — Imp. L. Pochy, 52, rue du Château.

